

القاهرة

أدب • فكر • فن



● لوحة للفنان يوسف سيده ●

ثورة ٢٣ يوليو والثقافة
الاتجاه الأسطوري في النقد الأدبي
الديمقراطية عند المودودي
أكذوبة الحوار الحضاري
محاكمة الكاهن كاي - سن
معرض الفنان محمد حجي





● محاولات الوصول للقمر ● للفنان محمود إبراهيم ●



● خزف زلطي ● للفنان عمر عبد العزيز ●

القاهرة

روية

والمعاصرة عبيده هكذا قال القدماء . وفي هذا القول مبالغة لا شك فيها ، وكان الأجداد يسمون أولادهم أبناء «عشواء» أو «عوراء» ، فالعصى عجز كل من الروية ، أما العصى والعور فمعزها نسي . فالأعشى يرى في النهار ولا يرى في الليل ، هذا ما قيل لي ثانياً لم أجبه به والأعور يرى الأشياء بعين واحدة لا تكتنه من روية البعد الثالث ومن ثم لا يدرك التعمق . وهكذا المعاصر ، إنه يرى حقا ، وقد يرى كل شيء ، ولكنه يراه من زاوية واحدة هي التي عاشها أو شارك فيها أو ارتبطت بها مصالحة أو ميادنه ، فيفتنه كالأعشى — أن يرى ما حدث في الليل ، أو يميز — كالأعور — عن روية البعد الثالث للشيء فيفتنه إدراكه للتعمق . ومن هنا يحس المتناقض بين روايتي معاصرين حدث واحد ، حتى إن أحدهما يراه أبيض ناصعا في حين يراه الآخر أسود حاككا . وكل منهما صادق مع نفسه ، وصادق مع قومه ، وصادق فيما يروي . ولا يفسر صدق التقويض — إننا استبعدنا سوء النية — غير قول القديمان إن والمعاصرة عبيده بعد تعميل المعنى إلى عصى أو عور .

وعلى صفحات هذا العدد من «القاهرة» حوار أجراه شاب من جبل ولد شب بعد الثورة ، مع أربعة من الأقليات : كل في ميادنه — من ولدوا وشبوا ونشجوا قبل الثورة . وكلا الجيلين معاصر للثورة ، غير أن معاصرتي مختلف ، فالأول — المحاور — حرف الثورة أنشيد وشعارات تطفن في آذنيه ليل نهار في البيت وفي الشارع وفي المدرسة ، والآخرون — المحاورون الأربعة — عرفوها أصلا يسمى إلهي ، ثم عملا شاركوا في إنجازها حين حق وصلوا — كل في ميادنه — إلى الثورة ، وعارضوه حين أضر حتى دخلوا — كل في دوره — إلى السجون والمعتقلات . ومن هنا اختلفت زاوية الروية عند كل من الجيلين ، ومن هنا أيضا كان اختلاف الأقليات وغرائبه ، بل وحدته في بعض الفقرات . ومن هنا أيضا كان اختلاف الأقليات الأربعة في بعض أحكامهم على إنجاز الثورة الثنائي ، فكل منهم له زاوية الروية الواحدة الخاصة به ، والتي تختلف بالضرورة عن زاوية الثلاثة الآخرين .

أي الزاوية الخمس هي الصادقة ؟ .. ؟ روية من أجري الحوار أم روية واحد من الأربعة الذين شاركوا في الحوار ؟ في رأيي — مبادئ المعاصرة عشواء أو عوراء — أن الروية كلها صادقة وإن انقضت ، وأن الأحكام كلها ليست عملا لظنة أو الأنياب بالجهل ، حتى وإن قلنا واحد منهم إن العقائد وجبته من المبالغة لم يتجزأ شيئا إلا بعد الثورة — وهم أن تصفهم على الأقل كان قد مات قبل الثورة — وقال واحد آخر إن موت بعد الناصر في ٢٥ جابه لعمدة فاسية للديمقراطية .

إن كل واحد من الأربعة المشاركين في الحوار رجل له قدره وله احترامه وله مكانته ، مما يجعله غير خاضع لظنة أو الأنياب بالبيت أو الجهل . فكيف نوفق بين أحكامهم المتناقضة ؟ ثم كيف نوفق بينها وبين ما نراه بعيننا ولغنا لا مجاري فيه حتى الأصم ؟ .. ؟ إنها والمعاصرة العشواء كما ذكرت أصلا يادعو هذا إلى أن يترتب أولئك الذين يسودون مشرعات الكتب اليوم قدحا أو مدحا في عهد الناصر أو في المبادئ ، وإلى أن يكتفوا ، وتكتفي جميعا ، بأن نجسي الثورة في جديدها ، فحين جيبا منتظرون على أن ثورة ٢٣ يوليو غرقت وجه الحياة في مصر وفي المنطقة العربية ، منها اختلفت أحكامنا بعد هذا على نوع التغيير أو لائقته .

« الفساحة »

رئيس مجلس الإدارة
د. عز الدين إسماعيل
رئيس التحرير
عبد الرحمن فهمي
مدير التحرير
تحسين عبد الحى
سكرتير التحرير
شمس الدين موسى
المدير الفني
محمود الهندى
مجلس التحرير
د. أحمد عثمان
د. أمية كامل
د. بسامية أسعد
د. عبد الفتاح مكي
د. عبد القادر مسعود
د. ماري ترويز عبد المسيح
د. ساهر شوقي
د. محمود فهمي حجازي
هاني الحلواني
مدير الإدارة
عبد البديع قضاوى

الإعلانات

مؤسسة ابولو للإعلان
١٦ شارع بورسعيد - القاهرة
٢٩ شارع أبو الفتح بعبود
٧٧٧٢٢٢ - ٥٥٥٥٩١٠٠ ص. ٢٠١٠١٠١٠٠

الأسعار

الأسبوعيات ٢٠٠ عليم - جمهورية - ريال -
سبوتيا ٣٥٠ في. س. مليون ٤٠٠ في. أ. - الألبان
١١٠٠ قس. الكويت ٤٥٠ قس. العراق ١١٠٠
٢٩ قس. العراق ١٠٠ درهم - الجزائر ٦٥٠ سنك
٦٥٠ قس. الكويت ١٠٠ درهم - الكويت ٦٥٠ سنك
٦٥٠ قس. الكويت ١٠٠ درهم - الكويت ٦٥٠ سنك

الاشتراكات

قصة الاشتراكات السنوي ٥٢ عدداً في جمهورية
مصرية ٣٥٠ في. س. مليون ٤٠٠ في. أ. - الألبان
سبوتيا ٣٥٠ في. س. مليون ٤٠٠ في. أ. - الألبان
١١٠٠ قس. الكويت ٤٥٠ قس. العراق ١١٠٠
٢٩ قس. الكويت ٤٥٠ قس. العراق ١١٠٠
٦٥٠ قس. الكويت ١٠٠ درهم - الكويت ٦٥٠ سنك
٦٥٠ قس. الكويت ١٠٠ درهم - الكويت ٦٥٠ سنك

ثورة ٢٣ يوليو والثقافة

تحقيق عمر نجم

وهل نبالغ إن قلنا : إن خريطة العالم قد أضيفت إلى ملامحها ملامح جديدة بعد ثورة يوليو ؟ وهل نبالغ أيضاً عندما نقول : إن الدول العظمى قد بدلت استراتيجياتها بعد ثورة يوليو ؟ مَنْ يتهمنا بالمبالغة فليعاود النظر إلى خريطة العالم بعد أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها ليدرك ظلم انهماكنا ، وليعاود النظر إلى الدول العظمى بصدد هذه الحرب المدمرة ليجد أن الامبراطورية البريطانية التي لم تكن تغيب عنها الشمس قد أصبحت دولة من الدرجة الثانية بعد معركة بور سعيد الحالية ، ومَنْ يتهمنا بالمبالغة أيضاً عليه أن يعود بذاكرته ليتذكر مضر التطر المحتل والمغلوب على أمره قبل يوليو وليتذكر مصر التي قامت من سباتها الطويل كي تلعب دورها الأزلي ولتمارس قدرها الختمي في ريادة هذه الرقعة المحيطة بها ولتبقى دائماً أبداً القلب الحى النابض لهذا الجسد العربى الكبير .

واليوم في ٢٣/٧/٨٥ وبعد مرور ثلاثة وثلاثين عاماً على يوم ٢٣/٧/١٩٥٢ . . . ونحن نحتفل بذكرى ثورة يوليو بالرغم من غياب قائدها ورفاقه نتأقش القاهرة الدور الثقافى لهذه الثورة العظيمة .

كان من الممكن أن يمضى هذا اليوم كغيره من الأيام ، تطحنه السنون طحنتاً بين رحاها الضروس ويطويه التاريخ طياً بين طبقاته الصلدة .

وكان من الممكن ألا يتذكر هذا اليوم سوى أشخاص بعينهم ، يتذكرونه لحادث جلل دامهم فيه أو لصرخات طفل وليد انطلقت من رحمه عندما قذفت به بطن بكر عانت مشقة الحمل وعذاب المخاض .

وكان من الممكن أن يمر هذا اليوم ونحن على ما نحن فيه ، نقلب أوراق نتائج العام تلو العام بغير أن يقفز إلى بالنسا أى شيء . . . أى شيء .

كان من الممكن لهذا اليوم أن يكون أشياء كثيرة تتصارع داخلنا مع أشياء أكثر ليخمد الصراع وتنسأها بين زحام همونا وما أكثرها .

لكن يوم الثالث والعشرين من يوليو يأب أن يصبح يوماً من أيامنا البهتة ، عندما هبّ بين أيام وستين طويلة كى يفتحنا ، مصرأ على الزحف إلى الشرايين كى تصونه الذاكرة فى أعماق أصماتها . . . إنها ذاكرة الوطن باتساع المدى من الخليج إلى المحيط .



● آخر صورة للمرحوم الراحل جمال عبد الناصر ●

فى هذا العدد

● أدب

□ دراسات

- ١٨ (هوانس بين القنى والنمالي) جيمارى رشيد
٣٦ (الاتيه الأسطوري فى النقد الأدي) د. سمير سيمارى

□ إشباع

- ١٦ (الحلم والقلب) قصيدة - جيد الفتاح شهاب الدين
١٧ (عصافير كفر الشيخ) قصيدة - سمير عبد الباقى
١٧ (نحن الشعراء) قصيدة - د. عبد القادر محمد
٢٧ (حاكمه الكامن كاي - تن) قصة مصرية - بهاء طاهر
٤٠ (بعد انتهاء الملاي) قصة تأليف ديوان توماس
ترجمة الدسوقي فوسى
(الإثنا عشر شهرا) قصيدة فنزائية
للشاعر بان ن دوان ترجمة إسماعيل ساطر

● فكر

- ١٣ (الديمقراطية عند المودودى) د. محمد صدارة

● فنون

- ٢٤ (مع ممرض القاهرة للفتان محمد حجي)
٢٠ (ألواح يابونيرت . . . أدوية الحوار الحضارى) هالى الحلوانى
٢٨ (الليل) د. عبد الغفار مكاوى
٣٣ (الحلال سلاطة وبأسلة الرحلة الدموية) حسن عطية
٤٦ (مفتشوا الأسالة والمعاصرة) وجيه وبه

● تحقيقات صحفية

- ٤ (ثورة ٢٣ يوليو والثقافة العربية) صهر نجم

● أدياب

- ٣ رؤساء
١٠ (العودة للجلود) د. أحمد عثمان
١١ (حكايات من القاهرة) عبد النعم شمس
١٢ (مناقشات) فتح عبد نصرة
١٦ (ويلى الشعر) وليد منير
٣٣ (غرامات تشكيلة) عمود الحنيدى
٤٣ (حوار مع القارى)

● لوحات فنية

- ١ (الغلاف) للفتان يوسف سيله
٢ (محاولات الوصول للفن) للفتان محمود إبراهيم
٢ (عزف زاملى) للفتان صهر عبد العزيز
٢٤ (لوحات فنية) من معرض الفنان محمد حجي
٤٧ (للفنان حريه) للفتان اليابان فلاديمير تالوى
٤٧ (فوكلودر لسطيف)
٤٨ (خارج القصر) للفتان جوستاف سيمون

فتحي رضوان : الثقافة قبل الثورة مرتجلة

توفيق الحكيم مناقق والعقاد ليس عملاقا

○ الأستاذ فتحي رضوان

● كنت أول من تولى وزارة الثقافة في عهد الثورة أو وزارة الإرشاد القومي كما كان اسمها عندئذ ، هل دافع لديك هو الذي دفعك إلى إرشادها ؟ وما هي نظرة الضباط الأحرار إلى هذا الدافع ؟ وما هو تأثير هذه الوزارة على الثقافة حتى اليوم ؟
□ أولا ليس للضباط دور في هذه الفكرة ، كان دورهم هو التثقيف والاستماع والمواقفة أو الرضخ ، وحينما اقترحت إنشاء وزارة الإرشاد القومي كنت أرمي إلى إنشاء وزارة للدعاية .

وهل هناك فرق بين الدعاية والإعلام والإرشاد القومي ؟

□ أكثر لفظه « الإعلام » وأقلمها ولا استعملها إطلاقا واستبدلها بها جملة « الاتصال بالجمهور » لأن الإعلام عملية نصب واحتياج .

والدعاية هل تركها أيضا ؟

□ لا .

■ إذن لم تطلق هذه اللفظة على وزارتك ؟
□ لأن أول وزارة للدعاية هي التي أنشأها هتلر بلطف صريح « بروجيتا » .

■ تقصد وزارة الدعاية جوبلز ؟

□ تماما . . . أما الإعلام فقد أقامه الإنجليز والأمريكيون وأدعوا أن إعلامها قام كي يعمل للناس معلومات ، وهذه مغالطة فلا توجد حكومة في الدنيا تتلق مئات الآلاف من الجتهيات من ميزانياتها من أجل إعطاء معلومات للبشر .

■ والإرشاد القومي ؟

□ اخترته اسما للوزارة بالرغم من اعتراض البعض عليه .

■ وماذا سبب الاعتراض ؟

□ اعتبر هؤلاء أن الإرشاد نوع من التحكم في الشعب ، وفرض يفرض عليه .

■ ألا ترى أن هذه مسائل شكلية ؟

نعم قد نظر إليها الآن هذه النظرة ، لكن في وقتها كانت هامة . فإذا كانت الحكومة تنشأ وزارة للتثقيف والتعليم فمن باب أولى أن تنشأ وزارة للإرشاد القومي وبخاصة إذا لدينا إرشاد زراعي وإرشاد صحي وإرشاد واجتماعي ، أردت أن أجمع كل هذه الأساليب في اسم واحد . . . الإرشاد القومي ، وأردت أيضا أن أبصر الناس بأمر وحقائق يجب أن تدركها ، وأن يعرف

الناس أشياء لا يستطيعون الوصول إليها من تلقاء أنفسهم، وهذا واجب على الحكومات بفكر أن يكون القصد من وراثته هو تسليح مخ شيوعهم أو فرض أفكار بادئها عليهم، ثم حولتها بعد ذلك إلى وزارة للثقافة.

وماذا فعلت وزارة الثقافة من أجل الثقافة؟
□ لقد عثرت الكثير وأقامت العديد من الأجيال للبهوض بها، البرامع الثاني في الإنذاعة... مجلة المجلة التي خرجت لنا ألقاما مازال تعطي... هيئة الكتاب كدار نشر تترك توكاب الإبداع العالي بالترجمة وتعتمد طبع كتب التراث حتى لا تنقطع بنا السبل إلى ماضيها المريق والعمل الألي الأول للوهاب الشابة في هذا الوقت والتي أصبحت اليوم قفما واسعة والكثير الكثير مما يعرفه الناس أكثر مني.

على سبيل ذكر الإنذاعة... هناك رأى يقول: إن الإنذاعة أثرت تأثيراً شديداً على القراءة وهي النسخ الجلب للثقافة الحقيقية فمادما تقول؟
□ أنا مع هذا الكلام مائة في المائة، لكن الصورة لم تكن تستطيع أن تغلق هذا الجلب الخطير، لقد غلبنا في البرامع الإنذاعة الثقافية على الذلعية والسلبية، وكان هناك خطأ كبير متوازنا مع البرامع الإنذاعة، هذا الخط هو تسيير عملية الحصول على الكتاب وطرحه في الأسواق بأسماء رمزية في متناول الجميع، كانت نظرة للثورة إلى الكتاب هي نظرتها إلى رفيع الحبر، أصدرنا المجلات والمختلفة ولا تلتس إلا على الأدبية في الجرائد والمجلات حتى تكون مصفحة كما تقول، وإذا كانت الإنذاعة لها تأثيرها الضار فلها تأثيرها النافع أيضا، لقد تحولت الإنذاعة في عهد الثورة إلى مديرية ليلية بعيدة المدى توكاب وتساند حركة التحرر الوطني في الوطن العربي إلى مدى أنحاء العالم.

وما حال الثقافة قبل يوليو ١٩٥٢، وقبل إنشاء وزارة لها؟
□ كانت مرعجلة.

□ إذا كانت الثقافة قبل الثورة مرعجلة كما تقول، فما تفسرك لثراء حياتنا الثقافية وازدهارها؟ لقد خرجت لنا هذه الثقافة للرمجة صائفة من أمثال: توفيق الحكيم والعداوة وحسين بينا لم تخرج لنا وزارة الثقافة بكل مؤسساتها وأجهزتها مثل هؤلاء، فحق أكثر من السؤال... ما تفسرك أيضا في مواقف أديب كبار وقعوا مع الثورة وخرجوا بها ترحيبا كبيرا في إيداعهم وبعد غياب حيد الناصر أنكروا كل هذا، مثلا: توفيق الحكيم في كتابه «عودة الرومي»؟
□ توفيق الحكيم منافي.

□ منافي؟
□ نعم منافي، وكل هؤلاء الذين وصفهم بأهم صائفة وأنا اختلف معك في هذا، كلهم عاشوا في كتب الثورة واستندوا منها استفادة عظيمة.

□ كيف؟
□ المقصد مثلا، أرجع إلى الكتب التي كتبها منذ ولادته وحتى قيام ثورة يوليو وقارها بمدد الكتب التي ألهاها بعد الثورة يستجد أن كتبه بعد الثورة أكثر عددا.

□ وهل كثرة العدد مقياس صحيح للإبداع؟
□ بالطبع، ولكن الكتب التي كتبها العقاد قبل الثورة ما هي إلا مجموعة مترجمة من المقالات لا يربط بينها فكر أو منبج.

□ كيف؟
□ هل تستطيع أن تذكر لي كتب العقاد قبل الثورة؟

□ ولماذا؟
□ لي أميكر أن ما أقوله لك هو الحقيقة، إن كتب العقاد - الفصول - المطالعات بين الفصول - وغيرها كثير ليست إلا مقالات مترجمة، ولم يطور له كتاب واحد ككتابت كامل إلا «ابن الرومي»، أما بعد الثورة وعندها وجد الرزق والطمانية فقد وضع كتباً كثيرة كتبها بناء على طلب من حكومة الثورة وهي كتب تنفق قيمتها الأدبية كتبه التي انشأها قبل يوليو، فقد كانت كالأحجار مسطحة وجزينا ولم يستطع أن ينشر فكرة شأنه شأن معاصريه، كنا نعرف أن العقاد كتب من أبي بكر الصديق وعمر بن الخطاب وأشهد أن العقاد كان ضد الإسلام فقد كان يصف الله سبحانه أن يجالسه بأنه «صاحبا آل فوق».

□ لقد استأثر العقاد منك نصيب عظيم؟
□ كتير غير من ذكرت لا يصح أن نتمتع به صائفة أو أصحاب مدارس، فلم يدعوا إلى فكرة أو إلى منبج أو إلى عقيدة أبدا، لم يتصرفوا لأني لم يشاربيها حاكما، ثم أين هو الازدهار والرفاه في حياتنا الثقافية قبل الثورة؟ كيف يكون الازدهار بينا الجرائد والمجلات الأدبية أغلقت أبوابها من تلقاء نفسها؟

□ مثل؟
□ البلاغ الأسبري الذي كان يصدره عبد القادر حمزة، والجنديد الذي كان يصدره المرصفاوي، والسفور الذي كان يصدره مصطفى عبد الرزق وعبد الحميد حدي، والرسالة الذي كان يصدره أحمد حسن الزيات والثقافة الذي كان يصدره أحمد أمين، وأين هو الازدهار وعمر الجمعيات الأدبية لا بدوم سنوات عودته؟

□ وأنت تذكر الجمعيات الأدبية، أنا لا أعتبر غيرها النقص لديها على إغلاصها فالجمعية الأدبية المصرية مثلا برغم قصر مدتها الزمنية خرجت لنا صلاح حيد الصبور وعمر الدين اسماعيل وعبد الغفار مكاوي وداروق خورخيد وعبد الرحمن فهمي...

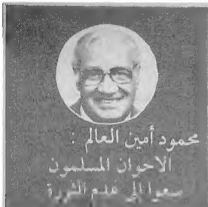
□ «مقاطعة» يا سيدي هذه الأساء وغيرها عندما قامت الثورة، كانت برامع، تولتها الثورة بالعناية وطبعت لها إيداعها ومكتبتها من أن تشارس تأثيرها الفكري على أوسع نطاق، لو كانت الثورة ضد الثقافة لانت هذه الأساء جميعا، لكن أكثرها على قيد الحياة يعطى ويبدع حتى اليوم دونما كلل، لكن ترى موت الجمعيات قبل الثورة دليلا على الجنب الذي كان يبدوم حياتنا كلها، وهذا على العكس مما يحدث في أوروبا، فالجمعية هناك تستمر قرونا ذلك لأنها تقوم على اتجاه بيتها الكثيرون يموت الأب فيقوم الابن كي يتحمل المشيولة وهكذا، كلمة الأب لا أقصد بها صالة الدم.

□ تضرب لنا مثلا؟

□ حصية القلم في لندن منذ قرن ونصف مستمرة، ما أريد أن أقوله هو أن المناخ العام القاسد قبل الثورة كان سببا في موت هذه الجمعيات.

□ لكن الرسالة والثقافة عادتوا الصبور بعد الثورة؟
□ هل يشعشع ان الثورة من جديد، بل ويصدرا بمجربة منها، ولم يتخل عليها وفرت لها الأفلام الكبيرة.

□ وفي عهد الثورة أيضا أغلقت مجلات مثل...
□ «مقاطعة» هل تعتمد ان الثورة استعيد خلقا من جديد؟ أو رأى أن هذا دليل على استمرار الاضطراب الثقافي في حياتنا، والثورة لا تكن خالية من العيوب والأفات الثقافية، لكنت لا تستطيع أن تغفل الانجاعات الثقافية الجديدة التي قامت في كتب الثورة، ولا تستطيع أن تنكر الاهتمام بالثقافة والإنفاق عليها وتبقى مؤسساتها، فالثورة ليست إلغا مصعوبا من الخطأ.



أحمد أمين العال:
الأخوان المسلمون
سعا إلى عدم الثورة

□ الأستاذ أحمد أمين العالم...

□ هل تستطيع القول: إن سامية الثقافة قد اختلعت بعد ثورة يوليو عنها قبل الثورة؟ سلبا أم إيجابا؟

□ أنا شك أنا اختلفت، اختلفت باختلاف البيئة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والنوعية العام الذي بدأ يسود منذ يوليو ١٩٥٢، وعندما أحدثت من السيادة منا ثأنا أقصد السيادة الرسمية، وهنا ينبغي أن نتوقف لنعرف وتلتمس المعنى العام للثقافة.

□ إننا ما مفهوم الثقافة عند محمود العالم؟
□ الثقافة لا ينبغي أن تقتصر على معناه الضيق المتمثل في العلم والأدب والفن، بل لابد أن ترتبط بالأفكار العامة في المجتمع، وهي جزء من تنظيم علمي الأيدلوجيا العامة للمجتمع وتجسد في فكر الناس، مشاعر الناس، أدواق الناس... عدايمهم وحتى ممارساتهم العملية أروها تستنبط للثقافة.

□ تقتصد الممارسات الحياتية والروبية؟
□ نعم... هل يسمعون موسيقى أم لا، هل ينامون بعد الظهور أم لا ينامون، هل يرقون قبل نومهم أم يستطعون أمام التلفزيون، هل يفكرون في أحوالهم؟ هل يملكون عقيلة تضديع يواجهون بها

الأحداث ؟ وما هو أسلوب أصنام ؟ وكل هذه الأشياء .

- وكله يكون للثقافة استيطان ؟
- ما ضرب لك مثلاً ساذجاً ، الرحلة الأولى تجربنا أن مشروعا علياً كالمسدس العالي هو مشروع عمران بينا أراء مشروعا يستبين رؤية ثقافية هامة .
- كيف ؟

□ لأن هذا المشروع صاحبه فكر تخطيطي وعقلي تخطيطي ، وقدره علمية تكشف لنا أن الإنسان قادر على تحويل وتحريك الطبيعة ، كنا شاهد العمال صمادة وفلاحين ، وهم يتحولون إلى عمال مهرة ، يعملون تكنولوجيا العصر ويشاركون مشاركة فاعلة في حياتهم ، وكلنا شاهد كواد عميلة من استأذنة وخبرتي كليات الهندسة والعلوم يساهمون جميعاً في هذا العمل الضخم ، بالتالي ستكون لديهم ثقافة وسوف ينتفعون ، وعلى هذا الأساس فكل مشروعاتنا الاستراتيجية التي تحفلت في ظل الثورة استبنت رؤية ثقافية تختلف اختلافاً جذرياً عن الرؤية الثقافية التي كانت سائدة قبل الثورة وأفضد السيادة الرسمية ، فقد كانت هذه الرؤية - قبل الثورة - تشلل قبل بيار باتنا بلد زراعي وب - خلاها عيشة الفلاح ، وأخضر يا مصر يا بلدي ، وكانت تخضعنا لنسوق السائدة التي نقرر الكدرا وتسيدها على المجتمع المصري ، لكن هذا لا يثنى أن ثقافة شعبية كانت تقدم وتكافح هذه الثقافة الرسمية .

● هل هذه الثقافة الشعبية هي التي سادت رسمياً بعد تولي ثورة يوليو مقاليد السلطة ؟

□ نعم ، وأصبح هذه الثقافة مفاهيم الثقافة الشعبية كسلام والاستقلال .. التقدم .. العدالة الاجتماعية .. الديمقراطية .. العداة للاستعمار والصهيونية ، لقد استت هذه المفاهيم رسمياً بعد يوليو ١٩٥٥ لا يكتفي الكتاب المعادون للسلطة كما كانت الحال قبل ذلك ، إن التغيير الثوري الاجتماعي الذي حققته ثورة يوليو في الأبنية السياسية والاقتصادية والنشرية والاجتماعية تضمن بين ما تضمن تغييرات جذرية في البنية الفكرية والثقافية العامة للمجتمع .



● عبد الباقى الطوطى ●



● عبد الباقى الطوطى ●

● وماذا عن المفهوم المحدود للثقافة ؟

□ أيضاً ستجد تغييرات شديدة ، فهذه المشروعات الثقافية الكثيرة التي تمت في عهد الثورة تمت أكاديمية الفنون بمختلف معاهدها .. أعداد الكوادر الفنية رفيعة المستوى سواء بالدراسة في الداخل أو من خلال بعثات إلى الخارج .. ازدهار المسرح المصري في الستينيات وهذه المواهب التي حلت على مناهلها .. أن تصبح السينما خطة وأن تشرف عليها الدولة .. نظرة الثورة إلى الكتاب .. التغير في برنامج الأهرام الدراسي وتطوير مناهجه لتتخلل الدراسات العلمية الحديثة جنباً إلى جنب الدراسات الدينية لتكوين صيغة ثقافية جديدة بدلاً من أن تقلل الدراسة في الأهرام حاداً في العصور الوسطى .. التغيرات في برامج التعليم في كل مراحلها فضلاً عن مجانية التعليم إلى أضافت قوى جديدة من أبناء الشعب فلت حرمة طويلاً من حقها في التعليم والمعرفة .. تطوير وتحديث برامج الإذاعة وإنشاء التلفزيون بغض النظر عما وصل إليه اليوم .. كل هذه الأبنية الثقافية أصبح لها مصوفاً يختلف اختلافاً جذرياً عن بضمونه السابق في عهد ما قبل الثورة ، ويظهر أن هذه التغييرات تمت في دفعة واحدة .

● وما هي المراحل التي سارت عليها هذه التغييرات الجذرية ؟

□ قبل بدأت الثورة يطرح شعاراتها الست ثم جاءت فلسفة الثورة وعندما تمت الثورة ، وتطورت في ٥٢ بعد تأميم قناة السويس تمجد هذا التطور في دستور ٥٦ ثم ظل هذا التطور يتصاعد ، فاليق والوقاين يوليو الاشتراكية وبلهاها الوحدة مع سوريا والتأميمات والتعليلات في قانون الإصلاح الزراعي وبيان ٣٠ مارس ٦٨ ، كل هذا التطور في توجهات السلطة اناصرة سياسياً هو بالضرورة تطور مفهوم الثقافة ، ولو عقدا مقارنة بين الشعارات الست وبين لفظة الثورة مردوا باليق الطوطى وحتى يق ٣٠ مارس تلاصق منذ التطور الجذري الذي أشرت إليه ، فالبعد العربي والقومي ظهر في د ٥٦ عندما نص على أن مصر جزء لا يتجزأ من الأمة العربية ، وهو ما يؤكد كلامي بأن مفاهيم الثقافة الشعبية قبل يوليو هي بدرجة كبيرة نفس المفاهيم التي تبنتها ثورة يوليو ، فالبعد

القومي كان موجوداً قبل الثورة ، كان كالمهر المتضفي والذي سرعان ما تتجرت بتأييمه على ألبى الثورة .

- إذن ثورة يوليو قدمت رؤية ثقافية جديدة ؟
- ليس معنى ما أقول أن ثورة يوليو قدمت رؤية ثقافية شتى وكاملة ، فقد تواجد داخل الثورة عقيد والفراتة والتناقضات والتوازات غير التوازات والتوفيقية التي تحرص أحياناً على الموازنة بين أشياء مختلفة .

● هل أثرت هذه الصراعات على رؤية ثورة يوليو الثقافية ؟

□ في رأيي أن فلسفة يوليو كانت دائماً تتغى في هذا الموقف التوفيقى ، ولقد كان القائد عبد الناصر أكثر عناصر يوليو تحظياً وتجاذراً لهذه التوفيقية من أجل مزيد من التطوير والتجديد ، فلى كل مرحلة من مراحل الثورة كان عبد الناصر يغير ويطور ويغير من هذه الصراعات ، لذلك وليس لى شيء آخر استمر عبد الناصر في أكثر من سطفا وما أكثر من تنص وما أكثر من أضيف إلى يوليو في مراحلها المختلفة ، فقد استطاع عبد الناصر وكليل من حوله أن يولجوا خبرهم العملية ويعولجوها إلى بلورة نظرية ليواصلوا الطريق في تطور مستمر ولا يستطيع أحد الآن أن ينكر بأن مفاهيم يوليو تبدلت بعد رحيل كادها ، فلم تعد كلمة الاستعمار قديمة ليجبة كما كانت ، وأصبح صديق الأسس هو عدو اليوم وعدو الأسس هو صديق اليوم .. أين هذه المفاهيم في قاموسنا اليوم ، لم تصبح .. تلاشت وتغيرت كالأرباب ولم تعد ثقافة يوليو هي الثقافة الرسمية .

● تقول بأن الرؤية الثقافية السائدة الآن اختلفت عن الأس ؟

□ نعم .

● وكانت الرؤية الثقافية الشعبية قبل يوليو تختلف عن الرؤية الثقافية للسلطة ؟ ثم جاءت يوليو وتبنت مفاهيم الرؤية الثقافية الشعبية ؟

□ نعم .

● فإدور للثقافة إذن ؟ ألا ترى معنى أنه كان دائماً ؟

□ نعم ، كان المثقفون دائماً عاملاً فاعلاً ، في المرحلة الأولى الثورة يوليو ولقب كثير منهم موقفاً سلبياً ، لكنه كان في ذات الوقت موقفاً إيجابياً .

□ إجابى وسلى في آن واحد ؟

□ أقول لك : عند بداية الدهشة لم يكن الوجه الوطني الديمقراطي لثورة يوليو واضحاً ، واستولى شعور عام بين المثقفين أن الثورة جاءت كي تستبدل مثلاً قديماً بآخر إيجابي بمحتل جديد وصديق هو الولايات المتحدة الأمريكية ، وكلنا نذكر دور كاتري .

● وكيف يسود هذا الشعور بينا الثورة تملن قانون الإصلاح الزراعي بعد أقل من شهر ونصف من قيامها ؟ ألا يكن هذا القانون مؤشراً بوضوح هو يوليو الوطني الديمقراطي على حد قولك ؟



□ لا يمكن يا سيدي، لقد ساعدت أمريكا الشاه أن يفعل إصلاحاً زراعياً في إيران ... فهل هذا الشاه وطنياً ديمقراطياً؟ وتم الإصلاح الزراعي في كثير من البلاد قبلنا وبمساعدة أمريكا أيضاً، كان الهدف من هذه المساعدة الأمريكية هو طرد الرعاكسات المالية الإقطاعية الضخمة، وتنمية الطبقة الوسطى في الريف وبالتالي زيادة «برجوازية» الريف، لتزويد الإنتاجية ولتسوار المواد الخام ولتعزيز القوة الشرائية، وإن الإصلاح الزراعي يمكن أن يتم في إطار برجوازي ما لم يرتبط بحركة تصحيحية، وبضخوم البنية الاقتصادية والسياسية للمجتمع، هذا تغلب المثقون الثورة في مرحلتها الأولى بغير حاس، والإصلاح الزراعي عندما أسلمته الثورة حتى إن كان مؤشراً متقدماً، نظر إليه المثقون على أنه مؤشر برجوازي أكثر من كونه مؤشراً ثورياً بغيره تقديمه التي لا تنكر.

● ماذا غير الإصلاح الزراعي؟

□ هناك ظواهر أخرى منها: الموقف الديمقراطي وإلغاء الأحرار.

● حتى إن كانت هذه الأحزاب فاسدة؟

□ ليست السلطة هي التي تحكم عمل الأحزاب بالفساد، الجباة، الجباة، وحدها الفاسدة على هذا الحكم، كان من المفروض أن تترك الثورة الصراع الاجتماعي، لكنها لم تفعل، منذ البداية أمت الصراع الاجتماعي وسيطرت عليه وانفردت بسلطة القرار من أجل، كان قراراً لصالح الجباة لكنه كان أيضاً بدون أن تشارك في صنعه.

● لكن في حقبة الثورة نظرية جاهرة كي تطبقها، لقد اعتمدت على الواقع؟

□ هذا قلت ليا سيدي أن عبد الناصر كان أكثر عناصر يوليو تجاوزاً لتوليبيته من أجل مزيد من التطوير والتجديد.

● بقي زال شعور المثقفين أو قال تحفظهم على الثورة؟

□ بعد أن اتضح الموقف الوطني في ١٩٥٦، ووجد المثقفون في حكومة يوليو حكومة ثورية تصادى الاستعمار والصهيونية، التصحوا بها وحلوا السلاح، ولن يألف إذا قررت أن المثقفين دخلوا يوم سيدي قبل قوات الثورة، وأن المثقفين هم الذين هموم البلاد بعد انتهاء الحرب، وأن المثقفين انطلقوا بعد ذلك

لأداء دورهم الفاعل في إزاء الحياة الثقافية في مصر والعالم العربي يثنى إبداعاتهم وأحدثوا فتحة ثانياً لم تشهده من قبل.

● إذن فقد التحم المثقفون مع حكومة الثورة بغير أن يسود شعور ...

□ «مقاطعة» لا لا يستمر هذا التلاحم، فقد ساهم المثقفون بتقيد بعض الإجراءات اللاديمقراطية سواء سياسياً أو بكتاتيبهم الرمزية، وأفكر أن وقتت أمام واحدة من المحاكمات التي تمت في ١٩٥٩، وتحدثت في ٩٩٪ منها عن عبد الناصر مجيداً وتأييداً وحماية وفقاً وتحدثت عن الديمقراطية من أجل عبد الناصر، ومن أجل المشروع الوطني الديمقراطي الذي يتبناه عبد الناصر، وقلت نحن نعرض على انعدام الديمقراطية ونزرى أن قضية الديمقراطية قضية مهمة، ونحن مع الوحدة المصرية السورية من أجل وحدة عربية شاملة بالرغم من أن الألام الموجة في ضدها هو أنني ضد الوحدة، ولن أنسى أن يدي هي التي كتبت بيان الحركة البصرية المصرية عن الوحدة دهنياً وتأييداً علمياً لها، وكتبت في هذا البيان أيضاً أن الوحدة لا ينبغي أن تعيق علينا من «براشوت»، ونحن نؤيدها على شكلها الحالي على أن ندعمها، عندما يرتبط العمال في مصر بالعمال في سوريا والفرانكو هنا بالفلاحين هناك والمثقفون بالمثقفين في مجتمعات التعامل الجباة، كان المثقفون في هذه الفترة يرون شعراً تتخله خطاً لنا وكنا نسميه شعار «التأييد التديني»، لأن النقد هو حركة المجتمع وبخاصة إذا كنا نقصد هادفاً من أجل تحطيم الصنوعات، ولا نستطيع أن نقف أنه كان يوجد من يهدم الثورة.

● ومن هم؟

□ حركة الإخوان المسلمين بالرغم من أنها لم تلغ عند إلغاء الأحزاب، فقد كان عدواً شديداً لشبكات وشبكات الثورة التثويرية.

● لاها لم تكن حزياً؟

□ كان معروفاً أن نشاطها سياسي أكثر منه شيء آخر.

● لكن المثقفين عدوا إلى التلاحم مع الثورة من جديد؟

□ نعم عدوا إلى التلاحم، ولكن هناك نقصية في قناعتها فيما مضى وأقولها الآن، كان ينبغي أن يكون موقفنا النقدي أقوى مما كان عليه، فخر من الفترات، غالباً في قضية الديمقراطية، ولأننا وجدنا أنفسنا أمام تناقضين، تناقض رئيسي يتمثل ضد الاستعمار والصهيونية، وتناقض داخلي بين السلطة والجباة وهو التناقض الخاص بقضية الديمقراطية في هذه الفترة فليكن التناقض الرئيسي وأغلقتنا التناقض الداخلي حتى سكنا ثانياً، وكانت هذه نقصية، إن خبرة هذه السنوات الطويلة من عمرى ترشد الآن، أنا لا أجعل أبداً هذا التناقض الداخلي على حساب التناقض الرئيسي، بل كان يجب أن يكون التناقض

الداخلي وقوداً كي يشتعل التناقض الرئيسي، وعندما افقتنا هذا، افقتنا النظام روح النقد، وإن كان عدد من المثقفين متهمين بالقصور تجاه يوليو، فإن ثورة يوليو شابها قصور تجاه المثقفين.



نعمان عاشور :
ثورة يوليو
تعبير جديدي عن الشعب

● الكاتب المسرحي ... نعمان عاشور

● ثورة ٢٣ يوليو لم تقم بها مجموعة الضباط الأحرار، فالثورة جاءت كتعبير حماسي اشتعل وطيفه في البلاد منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، قبل أن حركة ثقافية ضمت عدداً من الكتاب والمبدعين، هذا كان من المطلق أن تتنازع جوع المثقفين والتي تشكلت وعيها في الأربعينيات إلى جانب الثورة بوصفها المطلق الوحيد لما كان يتطور في تفكيرهم ويحصل داخل وجدانهم من قسم وطموحات.

● إلى أي مدى تطابقت أهداف الثورة المعلنة في شعاراتها مع طموحها المثقفين؟

□ هذه الأهداف التي أعلنها الثورة كشعارات هي نفسها الشعارات التي كان تنادي بها جوع المثقفين خلال الأربعينيات، فكان الثورة والحال كذلك جاءت لتصدق على هذه المبادئ وتحقق منها الكثير، ومن هنا نشأت نقطة الالتحام بين الثورة والمثقفين، ولقد كان التصاميم حياً، والخلاف الوحيد هو الصراع الذي خاضه المثقفون من أجل تحقيق الديمقراطية وعدم العودة إلى حكم الفرد، مما خلق كثيراً من العداء بين الثورة والمثقفين في مراحل الثورة الأولى.

● وإلى أي مدى لى المسرح معالم التغيير الذي أحدثته الثورة؟

□ كان المسرح هو المثير الثقافي القوي الذي صاحب قيام الثورة، تبدي ذلك واضحاً في عمره من مسرح السنينيات خلال دعوتها إلى تعميق العدالة الاجتماعية والاندفاع نحو بناء المستقبل على أسس ديمقراطية، وعندما أصدرت الثورة في بداية السنينيات القوانين الاشتراكية كإشارة جديدة للنظور، كان التصاميم المثقفين بها التحاماً قوياً إلا أن هذا الالتحام لم يدم طويلاً إذ تضرر طريقه بحدوث نكسة يونيو ١٩٦٧، كانت النكسة حداً فاصلاً بين أحلام المثقفين في الثورة والثورة ذاتها.

● هل تقصد نخل المثقفين عن الثورة ؟
□ لا ! أقصد هذا ، لم يتخل المثقفون عن الثورة وحاولوا تصحيح المسار نحو الديمقراطية وتدارك عواقب الخيبة ، وهو الشيء الذي لم يتحقق .

● لماذا ؟

□ لغياب عبد الناصر المفاجيء في سبتمبر ١٩٧٠ .

● إذا كان المسرح لم يندأ الثورة من أجل التغيير من طواغيت منه ، فما دوره تجاه المسرح في الأنظار العربية خاصة وأن القومية العربية واحدة من فاعلات ثورة يوليو الرثيثة ؟

□ لم يكتب المسرح المصري بدوره داخل مصر ، بل امتد تأثيره إلى سائر أقطار الوطن العربي ، وأنتشأ المسرح المصري عديدا من الفرق المسرحية العربية من أرباشا الذين تفتحت لهم القاهرة معاهد الدراسة المسرحية بها وفي شتى معاهد الفنون ، كذلك ساهم الفنانون المصريون وعلى رأسهم الفنان الكبير زكي طليمات في إقامة كثير من هذه المعاهد العلمية لتدريس المسرح كعلم له أصوله وقواعده ، كان ضروريا أن يلتفت أبناء الوطن العربي حول أبناء مصر بعد أن نهضت فيها الحياة بقيام ثورة يوليو .

● قلت إن المثقفين لم يتخلوا عن الثورة وحاولوا تصحيح مسارها ولم يتسن لهم ذلك لغياب عبد الناصر ، فما تفسيرك لخروج كثير من المسرحيين خارج مصر بعد غياب عبد الناصر ؟

□ خطا ارتكبه هؤلاء في حق مصر ، ليس كفاحاً أن تخرج من الجذور وهي في أشد الحاجة إليها ، لقد ظلت تنمو مع دخول التليفزيون المصري من ١٩٧٠ - ١٩٨١ ، ومع هذا لم أفكر لحظة واحدة أن أجرح مصر منها .



صلاح عيسى :
الوحدة العربية كانت
فكرة نظرية حققها يوليو .

● الأستاذ صلاح عيسى

● أعرف بنك الموضوعية في كتابك ، ولكنك واحد ممن اعتزلهم ثورة يوليو .. فهل لك أن تنحي جانباً النظرة الذاتية ، وتحدثنا عن الدور الثقافي لبوليو بالموضوعية التي نلتمسها في كتابنا ؟

□ أولاً وقبل كل شيء ، فانا أحفظ على ذكر الناحية الذاتية ، لأن ثورة يوليو ظاهرة ضخمة في حياتنا وفي تاريخنا وتبدو أي مسائل ذاتية بجانبها أشياء تافهة



صلاح عيسى



صلاح عيسى

للغاية ، أما عن السؤال فمن الصعب جداً أن نحصر النتيجة بمعادلة حسيانية ، هل هي إيجابية أم سلبية ؟ إن النتيجة إيجابية إلى أبعد الحدود ، فلقد أعطت ثورة ٢٣ يوليو مردودات عظيمة في صورها المادية والقائمة على أن الثورة كانت في مرحلة تهمزها الأول نقطة لقاء التفت عندها مجموعة من التيارات الفكرية والسياسية والثقافية التي نشأت في الأمة في الفترة ما بين بداية الحرب العالمية الأولى وبهاية الحرب العالمية الثانية .

● فترة الأربعينيات ؟

□ في هذه الفترة بالذات ، حدث نهوض قومي حل مختلف أقطار الأمة العربية ، وتولد نزوع جماهيري وشعبي عام للتخلص من الاستعمار سواء كان تركيا أو إنجلترا أو فرنسا أو إيطاليا ، جانب آخر أن ثورة يوليو وما يكن أن تطلق عليه ضمير يوليو أو وريثها العامة قد تجاوز الضباط الذين قاموا بها ، وتجاوز حتى وعيهم الذاتي ، كي يتشكل المشترك العام في وعي عام كان موجوداً في الأمة في ذلك الوقت ، واعتقد أن ثورة يوليو حققت في مجال الفكر السياسي بالذات ثلاثة من الفئات الهامة جداً هي

● لاحظ أن موضوعنا هو الثقافة عند ثورة يوليو ؟
□ وأنا لا أعتقد أن خروجاً حدث مني عن موضوع الثقافة .

● ما هي هذه الفئات إذن ؟

□ أولاً : الموقف المحدد والواضح والأكثر راديكالية من ظاهرة الاستعمار والتبعية .

ثانياً : إدراك ثورة يوليو لطبيعة الاستقلال الوطني الحقيقي ، فليس الاستقلال الوطني هو التخلص من قوات أجنبية فقط بل انتزاع للسوق القومية من أيدي الرأسمالية العالمية ومحاولة بناء نموذج للتنمية المستقلة يكون خطاً أساسياً للدفاع عن هذا الاستقلال ،

ثالثاً : وهي أهم الفئات الثلاثة ، وأقصد قضية الوحدة العربية ، فقد ظلت فكرة القومية العربية والوحدة العربية فكرة نظرية عبر زمان بعيد ، ولم تنهض ظروف التحول بها إلى حركة ثم إلى دولة إلا حين استطاعت ثورة يوليو بالتعاون مع مجموعة الثورات العربية التي تلت قيامها في الوطن العربي ، كرد فعل

لثورة يوليو وكماوكية لها ، كل هذا خلق واقعاً أحدث بدوره تقارباً أخذ شكلاً دستورياً في دولة الوحدة الأولى بين مصر وسوريا وبمعاونة الجاذبية غير السبوتة التي أساطت بها الجماهير العربية رعيها جمال جيد الناصر ، لقد كان عبد الناصر يجسد مبدأ أصيلاً من ملامح الوجودان العربي الموحد وكان مؤثراً في الظاهرة السياسية المحلية والعربية بغض النظر عن وجود دولة الوحدة أو عدم وجودها بعد فشل التجربة .

● لا أريد أن أقاطعك : ألا ترى أن حديثنا قد تطرق إلى أشياء أخرى ؟

□ إن حديثي موجه إلى الثقافة ... الثقافة باعتبارها محورا لتطور الفكر الاجتماعي والسياسي ... ولا بأس من أن نتطرق إلى أمثلة تتعلق بسياجها وبالأحرى سواء في الفن أو الأداب كتطبيقات وليس باعتبارها وحدها هي الثقافة ، وحتى لا نطعن كثيراً فإن قضية الثقافة لم تقبل أولوية مهمة للشورة في بدايتها ، وذلك لأسباب جمة من ظاهرة تكونت سلفاً وكما سبق أن قلت في الأربعينيات من هذا القرن ، لقد وجدت التيارات الأدبية والثقافية والفنية التي برزت في الخمسينيات والستينيات فرصتها الطموح في الثورة ، فكان أن أبدعت وأعطت الكثير ، وظهر لنا عبد المعطي حجازي وصلاح عبد الصبور ونعمان عاشور وسعد الدين وهبة وحتى نجيب محفوظ ، لقد وجد هؤلاء وغيرهم كثير ضلالتهم في ثورة يوليو لأنها عبرت بالقام الأول من ذاته هو وطموحاته هو في وطنه المستقل .

والآن

ألا تشير كل هذه الأسئلة وكل هذه الإجابات شيئاً عن الدور الثقافي لثورة ٢٣ يوليو تكون قد أعملته في رزمة النداء ، وهل هناك من يواصل معنا الحوار ، ليضيف أو يصوب لنا ما يراه في غير مكانه وبخاصة أن كثيراً مما قيل يحتاج إلى تصويب ؟

الفراغ المفقود

د. أحمد عثمان

لا يحتل هذا المكان المكان المكنس بالناس والمواصلات . وبعد قليل استوعبت الموقف وتفهمته فبالحية نادرة فهم المشولون أنه لا ذنب هؤلاء الصبية ، ولا فأن يذهبون لقضاء وقت الفراغ ؟ ونحن مع ذلك لا نعتب على الحكومة التي لم توفر لهم سلطات ونوايا لممارسة الألعاب في كل حي (بغض النظر عن الأحياء الراقية التي بها نوايا رسم العضوية فيها ألفا دولار أمريكي !) . نحن لا نعتب على الحكومة لأنها مشغولة ببناء مساكن نؤوي هؤلاء الصبية ومدارس لتعليمهم وعلمنا جميعاً أن تفكر في طريقة متحضرة لشغل وقت الفراغ .

حقاً . . قل لي كيف تقضي وقت فراغك . . أخبرك من تكون . هذا معيار يصفق على الأفراد والشعوب فصلاح الإسلوب الذي تتسل به وتلهم من صلاح حياة الجد والعمل نفسها .

بل إن التأثير إيجاباً وسلباً متبادل بين هذين الجانبين للحياة . وهنا نتذكر المبدأ الرومان القديم و وقت الفراغ بشئ من الوقار - Otium Cum Dignitate)

من الناس من لا تسمح لهم ظروف العمل بوقت للفراغ - ومن المؤكد أن صعوبة المواصلات عندنا تاكل كل وقت الفراغ ويجزأ كثيراً من ساعات العمل نفسها . وناهيك بما تفعله الطواير للراحة والمضطربة أمام التلوثات الاستلاكية . وما لا شك فيه أن نمط الحياة الذي لا يعرف للإنسان سوي ساعات الراحة والاستجمام أو التامل يعد نمطاً متلفاً ، والمغرب أن بعض الناس لا يهتم بالإمكانات ولكنهم لا يعطون لأنفسهم فرصة للانقطاع الأنفاس . فهم غارقون في أعمالهم دون توقف مما يؤثر على صحتهم الجسدية والنفسية ، وهذا بدوره ينعكس سلباً على مستوى أدائهم . وللملك ينبغي علينا أن نحترم مواهبنا الراحة ، احتراماً لمواعيد العمل . ولتسلي ونلهم في وقت فراغنا بالحماس نفس الذي نحارس به أعمالنا . ومن يفعل ذلك سيحرم وقت راحة الآخرين وسيوفر لهم سبل الشعة كالماء ذلك .

وإذا أردنا أن نعرف أهمية أن يكون لدينا وقت الفراغ لنقرأ ما يحكي هيرودوتوس عن أحد أجدادنا المصريين القدامى أي أما زيس حيث يقول أبو التاريخ (الكتاب الثالث : ١٧٣) :

« ولقد اتبع النظام التالي في إدارة أعماله . كان يعرف جهة ما يعرض عليه من أمور من الصباح الباكر حتى ساعة انتهاء السوق ، وبعد ذلك كان يشرب ويشاكي لعمده مازحاً معهم ، وكان يعش ويلهم ولا تضايق أصدقائه من تلك التصرفات لأمور فالتين : أيها الملك إنك لا تحكم نفسك بالانضباط ، بل تسوقها إلى غاية الانحطاط . وإنه لأولئك أن تجلس في جلال على عرش مهيب وتدير شئون . المملكة طوال النهار ، وعندئذ يترك المصريون أن حاكمهم رجل عظيم وتكون ذا سمعة طيبة . أما الآن فإن ما تفعله لا يليق بملك على الإطلاق .

المصري في أحسن حالات انضباطه ، لقد أقاموا مباراة لكرة الشراة ، وكانت مباراة منظمة تنظيمياً جيداً وحافلة وتلا نقل ضراوة عن المباريات في كافة الحارات المصرية . وكم من مرة انطلقت صفارة الحكم فاختلطت بصفارات رجل المرور وعساكر الانضباط وعصلى التذاكر بالمواصلات . وفي انسجام منقطع النظير امتزجت صفارات المشجعين فرحاً بتحقيق الأهداف الرائعة مع صفارات ركاب الاتوبيس الذين فاتهم الحطة أو المحطات السابقة .

وفي لحظات ، قلبت الأمر في ذهني وعجبت كيف لم يوقف المشولون عن الانضباط هذه المباراة التي

في عز نشاط وجسوة حركة الانضباط بالشراة المصري ، أي عندما ولدت الفكرة المبكرة وانطلقت إلى حين التنفيذ الفعل كنت أسير في قلب العاصمة أي قرب ميدان عابدين ، هناك عند ملتقى طرق يقال له ميدان وهو ليس كذلك ، لأنه ضيق المساحة مكثف ونجته بناهات شائعة وتصب فيه أو غمر عبره ستة شوارع على الأقل ، فالت غرى في هذه المساحة الضيقة كل أنواع الظل البرى بما في ذلك الترام . وفي وسط هذا الذي يسمونه ميداناً قطعة ثلاثية مرصوفة بالبلاط ، من الواضح أن الهدف منها هو فرض الاتشيك بين المركبات المتدفقة من وإلى كل صوب . بيد أن الصبية قد استغلوا هذه المساحة الثلاثية المرصوفة استغلالاً مثيراً للشراة



تنشر القاهرة ، تعليق الأخ فتحي عبد نصر ، من رام الله في الضفة الغربية المحتلة ، على ما كتبه الدكتور عبد الحميد إبراهيم في العدد الثامن عشر من المجلة . . لأن القضايا التي أثارها الأستاذ محمود أمين العالم ، ورد عليها الدكتور عبد الحميد إبراهيم تستحق المزيد من الحوار . فإن القاهرة تحب بأراء أقرانها وأصدقائها في مصر والوطن العربي ، والأرض المحتلة . . في كل ما تنشره من آراء وأفكار إنراء حوار مفيد وجاد من أجل مستقبل ثقافي أكثر تقدماً وأكثر غنى .

مناقشات

ليس دفاعاً عن محمود أمين العالم

فتحي محمد نصر
عبر مجلة المهدي بالأرض المحتلة

والقهر الطبقى وما شابه ، واستبدالها بقيم تضالنية مثل : التضحية في سبيل الجماعة ، والمساواة التامة بين جميع المواطنين ، وإشاعة العدل الاجتماعي ، وإنجاز الاستقلال السياسي والاقتصادي ، وبناء المجتمع المصري الذي تسوده أخلاقيات المجتمع التقدمي والمتطور . إن الدعوة إلى الثورة الثقافية بهذه الصورة هي واجب جمع الذين يستطيعون من نتائجها ، هي واجب عيني المساواة والعدل الاجتماعي ، هي واجب الساعين نحو بناء الوطن المستقل ، والحرى هي واجب الداعين إلى الوحدة العربية القائمة على أسس تضالنية .

٢ - إن من يقوم بهذه الثورة الثقافية هي طبما القوى الجديدة ، صاحبة المصلحة في التغيير الجذري ولو الانطلاق للمستقبل ، هي السلطة الثورية التي تأخذ على هاتقها تجديد المجتمع . ولذا فإن هذه السلطة الثورية تكون في طبيعتها متشعبة مع أهداف الثورة الثقافية ، ولذلك فإن هذا الانقسام بين طبيعة السلطة الثورية وبين أهداف الثورة الثقافية سوف يؤدي إلى الإسراع في تجاير الأهداف وللى الانطلاق جديداً نحو المستقبل .

٣ - إن إنجاز الثورة الثقافية لهماها سوف يؤدي حتى إلى القضاء على أصحاب الحلول الوسطية ، أولئك الذين وإن تطاهروا بحسن النية يخلصون في النهاية أهداف الاستعمار القاسي بعدم اجتثاث الأمراض الاجتماعية التي كان قد فرضها في مجتمعاتها قبل رحيله . . ولذلك فإن القضاء على أصحاب الحلول الوسطية (حتى ولو تطاهروا بعدم اهتمامهم للاستعمار) سوف يساهم في انتصار الثورة الثقافية .

٤ - إن غضب الدكتور إبراهيم قد أن من مهابة امتداد الثورة الثقافية لتفشي على أصحاب الحلول الوسطية ، ولذلك فإنه يوقفه هذا يدافع من فكره ، إلى النهاية يدافع عن مقدار ما يستطيع من الأمراض الاجتماعية التي تنتشر في جسد مجتمعا ، وتنام استفادته هذه بسبب من موضعه الاجتماعي كممثل لإحدى شرائع البرجوازية الصغيرة الساعية لانتفاضة على البرجوازية الكبيرة التي استهلكتها نفسها .

إن مناقشتي لآراء الدكتور إبراهيم ، لايمنى - مطلقاً - عدم إتاحة الفرصة له للرد والتفند ، بل أن ما يبيح على تطوير الظروف في اتجاه إنجاز الثورة الثقافية هي إشاعة من الديمقراطية وحرية الرأي بين المفكرين . لذلك فإن لدعاه من فكرة محمود أمين العالم (وما هي فكرته وحده ، بل هي فكرة جميع القوى والأيديولوجيات البرجوازية (الميمنة) لايمنى اتفاقاً مع الفهم ما طرحه وما زال يطرحه العالم ابتداءً من أرواست الستيات وحتى اليوم ●

٣ - إن الكتاب هنا يخلط في جراحة غير مسؤولة

بين

٤ - كل هذا يدل على أنه لم يراجع كتب التراث ليصل إلى مفهوم موضوعي لفكرة الوسطية . . بل أشك في أنه قرأ كتاب « الوسطية العربية »

٥ - إن الأستاذ العالم لا يستطيع فهم التوازن المعيج لم رأى الأشارة لأنه بعيد عن روح تلك الحضارة ، إنه مشغول بالبحث عن حجارة يلقيها في الطريق وعن صيحات تعوق المتيرة .

وأنا هنا إن أنتقش مضمون هذه الأهمامات وإنما أريد التعقيب قليلاً على الجملة التي أخضبت الدكتور عبد الحميد إبراهيم . يأخذ الدكتور إبراهيم على محمود أمين العالم دعوته إلى ثورة ثقافية تقوم به سلطة ثورية تقضي على الترفيقية في حركة التحرر العربية ، الذين هم عملاء للاستعمار وصورة للجهل والتخلف والجمود . . ولكن دعونا ننظر لهذه الدعوة ينشء من التفصيل :

١ - إن الدعوة إلى ثورة ثقافية في الوطن العربي دعوة معسرية ، إذ أن مستقبل هذا الوطن - حقيقة ولعلنا - يرتبط بإنجاز هذه الثورة الثقافية . فهذه الثورة الثقافية عبارة عن تكوين في المقاهيم والأفكار والسلوك ، وهي كذلك اجتثاث للأراض الاجتماعية الزمينة مثل : الجهل ، والانتهازية ، والتسلط ، والاستغلال ،

كتب الدكتور عبد الحميد إبراهيم مقالاً « نقيداً » في العدد الثامن عشر من مجلة (القاهرة) بعنوان « بين الوسطية والتوقيفية » يناقش فيه آراء كان قد طرحها المفكر المصري المشهور محمود أمين العالم في صحيفة القيس بتاريخ ١٩٨٥/٣/٣ . كان عنوان مقال العالم « هذه التوقيفية في حركة التحرر العربية » وكما ورد في مقال الدكتور عبد الحميد فقد أباها العالم (بيارات تارية تدعو إلى ثورة ثقافية تقوم به سلطة ثورية تقضي على أصحاب هذه الدعوة ، عملاء الاستعمار . . وصورة للجهل والتخلف والجمود)

ولأسباب سوف نبيها ، يقوم الدكتور عبد الحميد بتوزيع الأهمامات والتفريعات والتشريحات في جميع الأهمامات التي من المحتمل أن يجاوبها بها العالم . . دعونا ننظر في بعض هذه الأهمامات :

١ - ليس من حقه - أي العالم - أن يلمس كل ذلك ثوب الظنير وأن يتخذ من المواقف السياسية المتغيرة ومن المدارس الوهمية وسيلة للتفتيش من ثقافة الأمة ودعائهم الثانية .

٢ - إن العالم في عبارة واحدة يخلط بين مذاهب بعضها من الشرق وبعضها من الغرب . . إلخ .



جزئية ، في ظل هذا النظام ، هو ولا ريب مسافر في الإلحاق والزور والبهتان المبين . . . فانه مبعود بالمعاني الدينية ، وسلطان حاكم بالمعاصن السياسية والاجتماعية . . . وهو لم يرب احدا حق تنفيذ حكمه في خلقه . . . وإن الإنسان لاحتج له من الحاكمية إطلاقا . . . وإن الأساس الذي ارتكزت عليه دعامة النظرية السياسية في الإسلام أن تنزع جميع سلطات (Powers) الأمر والتشريع من أيدي البشر ، منفردين ومجتبئين ، ولا يؤذن لواحد منهم أن يتخذ أمره في بشر مثله فيطعمه ، أو ليس قانونا لهم فيقتلوه له ويتيمه ، فإن ذلك أمر غصص بالله وحده ، لا يشترك فيه أحد غيره ، كما قال هو في كتابه : (إن الحكم إلا لله أمر ألا تعبدوا إلا إياه . ذلك الدين القيم) . . . فالخلاص الأولى للدولة الإسلامية ثلاث :

١ - ليس لفرد أو أسرة أو طبقة أو حزب أو لساير الفاطنين في الدولة نصيب من الحاكمية ، فإن الحاكم الحقيقي هو الله ، والسلطة الحقيقية مختصة ببلاته تعالى وحده . والذين من دونه في هذه المعمورة إنما هم رعايا في سلطانه العظيم .

٢ - ليس لأحد من دون الله شيء من أمر التشريع ، والمسلمون جميعا ، ولو كان بعضهم لبعض ظهيرا ، لا يستطيعون أن يشروعوا قانونا ، ولا يقدرون أن يغيروا شيئا مما شرع الله لهم .

٣ - أن الدولة الإسلامية لا يؤسس بتبناها إلا على ذلك القانون المشرع الذي جاء به النبي من عند ربه ، مسها تسميسات الظروف والأحوال ، والحكومات Government التي يبدعها زمام هذه الدولة State لا تستحق طاعة الناس إلا من حيث إنها تحكم بما أنزل الله وتتخذ أمره تعالى في عمله . . .

وأن وضعية الدولة الإسلامية : أنها ليست ديمقراطية Democracy ، فإن الديمقراطية عبارة عن منحاح للحكم تكون السلطة فيه للشعب جميعا . . . وهي ليست من الإسلام في شيء ، فلا يصح إطلاق كلمة الديمقراطية على نظام الدولة الإسلامية . . .

نعم . . . لقد قال الأستاذ المردودي ذلك . . . ومثله كثير . . . ونحن نعرف أن كلماته هذه من الممكن أن يؤدي اجترأها ، وغياها وضعمها إلى جوار غيرها من التي عرض فيها لذات القضية ، وأياها غياها المعنى المحدد لما عنده الرجل من الحاكمية ، وما كتبه عن والحفلة الإنسانية عن الله في الأرض . . . إن عبارة ذلك من الممكن أن يوهم - وهو قد أوهم الكثيرين - أن الرجل عدو للديمقراطية ، لأن الحاكمية تعني تجريد الإنسان من كل سلطات التشريع والتنفيذ :

لكن لنبدأ ، أولا ، بتجديد معنى المصطلحات عند الرجل :

● إن معنى كلمة الحاكمية عنده هي : والسلطة العليا . . . والمطلقة . . . فهي ليست السلطة والعباء فقط . . . بل والمطلقة أيضا . . . إنه لا تطلق إلا على الد (تقال لما يريد) ، والتي (لا يُسأل عما يفعل) . . .

د . محمد عمار

الديمقراطية عند المودودي



أما موقفه من الديمقراطية والتي زعم أنه عاتلها عداة شديدا . . . فإنه هو الآخر مما يحتاج إلى جلاء لبعض المفوض ، وكشف لما أحاطه من الشبهات . . .

لقد قيل إن الرجل قد ارتاد الدعوة إلى الحاكمية الإلهية في الفكر الإسلامي الحديث . . . فأجاب هذه الدعوة التي بدأها واخراجها في صدر الإسلام عتما أعلنا أنه : (لا حكم إلا لله) . . . وقيل إن الرجل قد شدل على اختصاص الحاكمية بالله . . . والحاكمية القانونية ، أي حاكمية التشريع . . . والحاكمية السياسية ، أي حاكمية التنفيذ . . . ونفي أن يكون لبشر فردا كان أو حزبا أو طبقة أو شعبا ، أي حق ولو جزئيا ، في هذه والحاكمية الإلهية . . . ولما كانت الديمقراطية - كما هي في الغرب . . . وتما تحدث عنها الرجل - هي حاكمية الجماهير فلقد رفضها الرجل كل الرفض ، وعادها كل العداة ! :

قبل هذا ، وسبقت عليه شواهد من نصوص الرجل . . . من مثل قوله : (إن وجهة نظر العقيدة الإسلامية تقول : إن الحق تعالى وحده هو الحاكم ببلاته وأصله ، وأن حكم سواء موهوب ومتوخ وإن أي شخص أو جماعة يدعي لنفسه أو لغيره حاكمية كلية أو

العراقيل في سبيل بعض الأفراد لاختلافهم في الجنس أو الطبقة أو أصل الولادة ، بينما يعطى الآخرين حقوقا وامتيازات خاصة . فإذا كانت الديمقراطية الغربية تعتبر هذه الأمور جوهرها (Essence) وروحها فإنه لاختلاف بينها وبين ديمقراطيتها الإسلامية ... فمن ثمة بحاكمية الله تعالى ، ونقيم نظام حكمنا على فكرة الاختلاف أو الثابتة ، وهي ثباتية وديمقراطية في جوهرها وروحها ، يتم فيها انتخاب الخليفة أو الرئيس أو الأمير وفق رأي الجماهير ومبراهيم الخبرة ، كما يتم فيها انتخاب أهل الجبل والصحراء والشورى كذلك ، وهم الذين هم الحق المطلق في نقد تصرفات الحكام ، ومحاسبتهم . . .

وإذا كان المودودي قد مال ، في كتابه (نظرية الإسلام السياسية) - الذي كتبه سنة ١٩٣٩م - إلى أن للأمر الحق في أي بواطن أو ظاهري أو أخلاقي من أعضاء مجلس الشورى في أيها ، كما أن كل يختلف أعضاء المجلس كله ، ويقضى براه به . . أي مال إلى عدم إلزام الشورى للحاكم . . فلقد عاد وعاد على هذا الرأي في كتابه (تدوين الدستور الإسلامي) - الذي كتبه سنة ١٩٤٥م وقال : إنه « لا مندوحة لنا من أن نجعل الهيئة التنفيذية تابعة لأمره أخلاقي أعضاء المجلس التشريعي » ، فهل بقيت ثمة شبهة ، أو بقي أي غبار على فكر الرجل ، يسير الظن بمداهة للديمقراطية ، بدعوى أن مفهومه للحاكمية الأخلاقية بأنها ١٢ . . . لا تعتمد . . . لا تظن !

وأخيرا . . . لأن هناك حقيقة هامة قامت وراء نقد المودودي للديمقراطية الغربية ، التي كانت أساسا من أسس الدولة الغربية الواحدة التي سعى وحرب (المؤرخ) لإقحامها في الهند الموحدة . . . وهذه الحقيقة تقول : إن علماء المودودي هذا قد نبه من عدالة لفكرة الغربية امتدنية الواحدة ، فكلاما كان به . . أي ظروف الأخلاق المسلمة والأخلاق الهندوكية - سبقن الشخصية الحضارية والقومية الثقافية للمسلمين . . . والمودودي ، في تصوره كثيرة له ، يميز بين الديمقراطية - بمعنى الثابتة من الأمة وحكم الأخلاقية - وبين تطبيقها في ظل أخلاق ثابتة ، على أخلاق ثابتة - لاختلافها في الأصول والخصائص . . . فهي ، في رأيه ، حتما ستكون « ديموقراطية » ، ولن تكون « ديمقراطية » . . . يقول - في نفس هام جدا من تصوره هذه - موضحا فكره ، وحسابا موقفه : « إنه لا يمكن لأي عقل أن يعارض الديمقراطية ، التي يمكنه القول بأنه يجب أن يكون هناك حاكم ملكي أو أرسطراطي ، أو أي نوع آخر من أنواع الحكم . . . هي التي تتلقاها منذ فترة طويلة ، وتزينا فلما يوما بعد يوم ، هي أن نظام الحكم في الهند يسير منذ حوالي ثمانين سنة مهيبة على أساس المؤسسات الديمقراطية ، على الفرض وجوده وديموقراطية واحدة ، وذلك بسبب الفيلدة الحظا والحكم الحظا من جانب الإنجليز من ناحية ، وحسن حظ وإنشائية الحكام من ناحية أخرى . . ولا يجب أن نغفل ما بين الديمقراطية والمؤسسة ذات الصلة التي الجمهورية ، على الفرض وجود القومية الواحدة التي فيها فرق على



لا يمكن لأي عقل أن يعارض الديمقراطية

والأرض ، ولا يعني الاختلاص مع واحدة أننا نتخلف مع الأخرى . فطبيعة الأمر أنه لا يوجد في الهند قومية واحدة ولا توجد بافتد الأساس التي يمكن أن تقوم عليها القومية الواحدة . ولكن لتفترض أن الهنداكية والمسلمين والتبوين والسيخ والمسيحيين وغيرهم يمثلون أمة واحدة . . . فإن من الممكن تطبيق قاعدة الجمهورية (الديمقراطية) هذه بينهم على أساس أن يسير الحكم طبقا لما ترفعه الجماعة التي قبل الأخلاقية بين هذه الأمم . . . إنه حين يتم تطبيق أصول الحكومة النابتة عن الأخلاقية (أي حكومة الأخلاقية) في النظام الديمقراطي ، فإن هذا يعني أن المجموعة كثيرة العدد تتولى الحكم وتعال أفضائها ورعاياها بقوة الحكومة ، كما أن المجموعة قليلة العدد تصبح مستعبدة وتضحي ورعاياها ومصالحها في سبيل رغبات ومصالح الأخلاقية ، وهذا هو ما يطلق عليه : استبداد الأخلاقية . . . وهو أصح حرج وأسا علامة على وجه ديمقراطيتها جدا الزمان . . . ولكن لما عى حكومة الأخلاقية أن تكون في مكانها الصحيح حيث يتم الاتفاق أصلا على الأمور الأساسية للمواطنين ، وأن يكون الاختلاف بينهم اختلافًا في الآراء فقط ، وليس في المصالح ، ومن الممكن في مثل هذا النظام أن تصبح أقلية اليوم هي أغلبية الغد ، وأن تصبح أكثرية اليوم أقلية الغد . . . ولكن اختلاف الأهداف . . . أو الأصول الدينية أو المرافقات القومية ، أو اختلاف أسلوب الحياة وغيرها من مثل هذه الأمور لا يمكن أن تنهى عن طريق الدلائل أو الاستنتاجات ، ومن هنا فإن المجموعة التي تشكل الأخلاقية سوف تظل دائما هكذا . . . في الحظ ، إذن أن نطلق على هذا الشيء اسم : الديمقراطية ،

وعب أن نطلق على اسم : البربرية ١٢ . . إن ممتنا القومية لا تزداد ولا تتناقص في ظل هذا النظام ، بل هي تختبئ وتنعصر للديانة ، وتقلع جلودها ، فلي هذا النظام نحن قلة في العدد ، وهذا النظام يعطى ما عنده لمن كثرة في العدد . . إن القوة بينهما سوف تتحرك لتستقر في أيدي الآخرين . . وهم سوف يسحقون وجودنا بقوة وبشدة ١٢ . .

هكذا وضحت مواقف الرجل الفكرية كسل الوضوح . . وطهر جليا ، من خلال هذه التصور ، التي تعمدنا للإشارة في إيرادها لكيلا تكون هناك حجة لـ : يميزتور التصور ١٢ . . ظهر جليا أن الرجل لم يكن عدوا للقومية ولا للديمقراطية .

● هو قد رفض القومية السياسية الواحدة لكل الهند . . لأنها كانت تعني سحق الأغلبية الهندوكية للقومية الحضارية والثقافية للأقلية المسلمة . . موقفه هذا كان ضدها عن «القومية» الحقة وأسس القومية ، واللقومية . . ثم هو قد لزم هذه المسألة قولها ، نابعًا من تمرد القوميات في شبه القارة الهندية !

● هو قد رفض مؤسسة الدولة الديمقراطية ، القائمة على حكم الأخلاقية ، لا رفضها للديمقراطية ، بل لأنها - في طرف الهند - حيث تمتد القوميات - ستؤدي إلى دوام الحكم بيد الأخلاقية الهندوكية ، واستبعاد الأقلية المسلمة عنه دائما ، لتمام ارتباط الأخلاقية بالأصول الحضارية القومية . . وهذا الموقف هو رفض وتوليف للمؤسسات الديمقراطية في غير مضمونها ، وليس رفضا للديمقراطية ، فهو نفسه يقول ذاته لا يمكن لعقل أن يعارض الديمقراطية ١٢ .

● ونظرت في الحاكمية الأخلاقية لا تنفي انجازه للديمقراطية . . فلحاكمية ، بمعنى السلطة المطلقة . . سلطة التعامل لا يريد . . الذي لا يُسأل عن يفعل . . ليست بما يديه البشر . . ونطاق التشريع الأمي القطعي حدود ، وأقبله كليات وقواعد عامة . . أما ما عدها لاختصاص الحاكمية البشرية ، الحكومة بهذه الكليات وبروح الشريعة العام - التي هي فكرة الأمة وصغار الخير والنشر والصواب والحظ في حياتها . . والأمة من طريق توليها ومثلها ، هي التي عارض هذه الحاكمية البشرية . . فهي إذن - هذه الحاكمية - الديمقراطية في الجوهر والمضمون والأساس .

كما تكلل الخوض الذي أحاط بفكر الأستاذ المودودي السياسي . . وهو الخوض الذي ، علم الله ، كم وقع أتباعا بعيدا عن جادة الصواب ، وهم يحسرون بهم مجتوسر صمعا :

ومكنا أكمل عرضنا لفكره - فكر (الجماعة الإسلامية) بالهند وإسكتا - الذي مثل غاية هذه الفصلية من فصائل والصحة الإسلامية - والتحدث الحضارية ، الذي فرض على الإسلام والمسلمين ، بشقيه : والتخلف الموروث - أو (الجمالية الدينية) ، يتصير للودودي . . «والتقدم الأورن التشرع» (الرافدة - أو (الجمالية الحديثة) ، كما سماها الرجل أيضا

الحياة والقلب

عبد الفتاح شهاب الدين

وليد منير

لماذا تسافر يا قلب

في البعد مثل الحمام

تربل ..

تربل ..

تربل ..

تأمل ..

وماذا تبقي

من الحلم غير الرماذ ؟

من الشعر غير السهاد ؟

من الأرض غير الوهاد ؟

وما أنت تأمل ؟

نجية الرسائل حاملة

حاصلات الدعوى

نجية

تروح الرسائل قافلة

بين ماء وجوع

تروح

وها أنت تفتح

تنظر الصيف بأن

وفي كفة السبلات

ومضى بك الليل يهذي

بأن النهار سيبدو

وما من شعاع

سوى دمعات الليل

وتعمل للليل ترنيمة

في أسرة فقيرة تتكسب من صنع الجران نشا أبو العنابية . كان العصر عصر ثراء فاحش وفقر مقلع في آن . لم تترك الأقدار للمشاعر المرفف الحسن أن يختار نسبه ، ومهنته ، وأسلوب حياته ، فلم يكن ذا نسب ولا حظوة ولا مال ولا هبة . كان حزيناً متشاكراً سائحاً لا يرى في حال الدنيا هدلاً ، ولا يرى في حال الناس ما يدعو إلى الرضا أو السكون . وفي صباه لم يجد له مهرباً سوى في الشعر والشعر والطرب والأناشيد . وقع الشاعر في حب جارية للمهدي تدعى « عتية » ، ويادله « عتية » حباً يصد ، وقرراً يجهأ . ولم تفتح له أبواب الخلفاء والأمراء مثلاً فصحت لغيره من الشعراء والكتّاب . حينئذ رأى « أبو العنابية » في الحياة حومة للصراع والطمان والتفاؤل والحيلة . وقال قوله المشهورة :

يعظمون أحبا الدنيا فإن وثيت عليه يوماً بما لا يشتهي وثبوا
لم يعرف الناس و أبا العنابية ، وبعد ذلك إلا على من أعلم الزهد ، وشاعر من شعراء التصوف والحكمة . أدرك الشاعر أن جوهر الحياة هو الموت ، وأن لياب الحقيقة يمكن في النأي عن لذات النفوس ، وشبهوات الجوارح ، وأن كل شيء باطل وقبض ربح :

خسانك القلب الجسموع أياها الطرف الطموج
كسل ضاي بين صينيه به سلاك الموت يغمدو ويسروح

لقد كانت السنوات الأخيرة من عهد بني أمية ، والسنوات الأولى من عهد بني العباس هي المساحة الزمنية القليلة التي شهدت صعود الطبقات المتربة ، وانبساط سلطانيها ، وتدهور حال الرعية المغلوبة على أمرها ، وضيق حقولها . وكان الاستهتار والتحلل ملأاً للبيض مثلاً كان التصرف والزهْد ملأاً للبيض الآخر . هنا دفع « أبو العنابية » رأسه عاليًا في وجه الظلم والفساد ليُسجل شهادته الحزينة المرحمة على عصره :

من مبلغ عني الإمام م نصائحاً متوالية
إني أرى الأسعار أفسحار الرعية غالية
وأرى المكاسب تنزدة وأرى الضرورة فاشية
وأرى غشوم السمر را نحةً لمر وغادية
وأرى الأمراض فيه عن أولادها متجانية
وأرى المتعاسي والأرا مل في البيوت المغالية
انقيت أخباراً إليه لك من الرعية شافية

لى أن أناسك الموت
لى ...

ولماذا

تسافر يا قلب
فى البعد مثل الحمام

ترفل ..

ترفل ..

ترفل ..

تتركنى فى الفراغ

وتأفل

يردك نيكى

على سدرية مائلة

ويحبب حمزة عن يدك

وتحمل ..

فأى المسافات ترفى

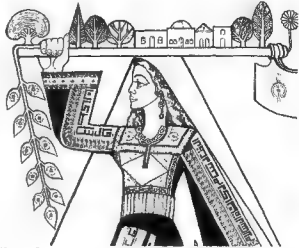
وأى البلاد تريد

وأى الحكايات تشد

وللحزن أنت تعود

ولى أن أبادلك الفرح

ولى أن أنادلك الوهم



عصافير كفن الشيخ

سمير عبد الباقي

عصافير على الأشجار

هل تدري المسافات

بأن بأول الدنيا يحسب الشاعر القديم

وتبدأ رحلة الحظير ..

وأن يأخر المدن

تعود مواكب العشاق والحزنه

وتولد رهشة الأشعار

عصافير على الأوراق

وكنت أسأل الشمس

أكانت صرختي حسا

أنا الميت لا أفسحت عن جنون أسرارى

ولا أفسحت لى وطنى

إذا ما خربت دارى

ولا كنت القلى الدنسا

فرحت صريع أشواقى ..

عصافير تحدى .. ولا أنهم

لقد ضيعت ألحان المصافير

نثرت الحلم فى حقب المسافات

ورغيف الجوع للحمقى

وزهر الموت للشهداء أبطال الجنازات

وعدت بلا إجابات تؤرقى

تعربد فى أسئلة

تمزق فى أوردة العصافير

عصافير ولا تفريد

وشمس نصف دافئة

وأخنية بأوزان ملققة

وسور جديد

وكنت هناك ..

وضعت بحافة الشباك صورة قريبنى الأولى

وحمة شعرى الأولى

ورعدة قلبى الأولى

ورعب الرحلة الأولى

وغمر الصباحب الأولى

وقلت لصاحبى الأبدى هذا كل ما أملك

فحول وجهه عنى ..

وراح يدوس أعشاش المصافير ..



نحن الشجر

د. عبد القادر محمود

إننا نضحك من ألامنا
ضحكة البرق تنفذ بالقنوم

وتسرى الرقص على أناتنا
مظنا يرقص فى النار المشيم

نحن من قهر الليل حولنا
نبعث الفتنة حتى فى الرسيم

ولنا الكون - به أمالنا
باسمات فى شعاعيات النجوم



الشمس

هوامش بين المتنبي والتعالبي

يحياوى رشيد

وأغلب من استعملوا البيهية في دراساتهم جعلوا الكتاب مصدراً لجمع الشعر ، وليس هدفاً في حد ذاته .

وأغلب الظن أن أمر ذلك يرجع إلى كون كتاب البيهية لا يبيح للناقد مادة نقدية نظرية تتيح له تقييم الفكر النقدي عند التعالبي وتوضيحه في إطار مسار النقد العربي . كما لا يبيح له مادة نقدية تطبيقية . فلم يكن التعالبي مهتماً بتحليل قصيدة ما ، ولا بتحليل مجموعة قصائد .

ویدخل كتاب التعالبي فيما يمكن أن نسميه « النقد المترجم » . وهذا النقد المترجم لم يكن نقداً كالذي خلقه قدامة ولا كالذي خلقه الجرجاني ، فهو لا ينظر في قضية فنية ما ولا في نوع معين من الأدب ، وموضوعه الترجمة للشعراء مع إيراد بعض أخبارهم وأشعارهم . ويختلف أصحاب هذا الاتجاه كما في إيراد تلك الأخبار والأشعار ويستثناءه الفصل الخاص بالمتنبي في كتاب البيهية لا يمكن إلا أن يصفى في إطار هذا الاتجاه النقدي .

والفصل الخاص بالمتنبي فصل متميز . لأن التعالبي اتبع فيه طريقة خاصة في تناول شعر المتنبي . بل إن المؤلف نفسه سعى لجملة كتاب مستقل وأباح للناسخ نسخه وإفراجه عن بقية الكتاب إن شاء .

ویدخل متن هذا الفصل فيما سمي بالمقصودة حول شعر المتنبي . تلك المقصودة التي أقرزت عدة كتب بدأها الناصب بن عباد فالف « المكثف » من سابقيه المتنبي . ووضع الحافى ورسالتين : الأولى في ذكر

كان التعالبي — وهو يعيد نشر كتاب « بيته الدهر » في نسخة جديدة مزينة منقحة — متأكداً أنه يقوم بعمل ذي أهمية كبيرة ، وأنه يسد فراغاً في الساحة النقدية لذلك العصر (القرن الخامس الهجري) .

لقد كان النقد في تلك الفترة في قمته بعد ظهور نقاد لامعين كقدامة وابن طباطبا والجرجاني ، واكتساح مجموعة من الشعراء للساحة الشعرية ، كأي نواس والبحرسي وأبي تمام والمتنبي ، حيث ظلت الفسحة النقدية التي واظفهم مستمرة حتى بعد وفاتهم .

وتوجه أهمية كتاب البيهية إلى عدة جوانب : منها أنه وفر للنقاد والقراء مادة شعرية ضخمة . كما عرف بالشعر الجديد والمصادر لفترته ، وبأصحاب ذلك الشعر . ومنها اتباعه طريقة جديدة في تقديم المتن الأصلي سيفق عندها النقاد بعينه ويتأثرون بها . ليكتب البياضري « مدينة القصر ومصرعة أهل العصر » ، ويكتب الأصمهاني « غريدة القصر وجريدة أهل العصر » ولم ينجح ابن سعيد الأندلسي من التأثير بتلك الطريقة ، ومنها أنه في تناوله لبعض الشعراء أبدى بعض الملاحظات لأزالت تحفظ بقيمتها حتى الآن .

ولم يحظ كتاب التعالبي « البيهية » بنفس الأهمية التي حظي بها كتابه « قفه اللغة » في الدراسات العربية الحديثة ، فهناك — حسب علمي — دراسة جامعية واحدة بفاس (المغرب) وأخرى بجامعة عين شمس .





● لوحة لفنان مصطفى الحلاج ●

٣ - المعاني ..

ومنها استعمال معاني المتصورة والفاصلة كما يحس
بخرجه من التثنية . وقد يشفع له أنه يبرز في المعاني
الطبيعة ، وينفع في ابتكار المعاني في المراتب والتمازي
ويروجع في المعاني ويبدع في التفرع بالأعرايبات وسائر
الفرز والصيب في ضرب المثال .

٤ - هيكل القصيدة

ويتناول الأسر بنظره الثعالي لقصيدة التثنية من
حيث تدبرها من البداية إلى النهاية . فالقصيدة عنده
عالم حائل له بداية (مطلع) وخاتمة (ماقطع) وبين
المطلع والمقطع تتدرج مختلف القضايا والمواضيع من
رقاء وزحل وصديق وحبيبه وأمثال وحكم وضروبها .
ويعتبر كل ذلك بمستوى فيزيقي هو اللغة المختلفة
مستوياتها . وكان المثني عنده مجيذا في ذلك أحيانا
وسببا أحيانا أخرى .

● هامش أثير

استطاع الثعالي أن يكشف من خلال الاستمارة
والاستنتاج من قضايا فنية من مصمم أسلوبية المثني .
لفقد حدد المحفل الدلالية للمصمم الشعري عند
المثني . فميز بين مكانا يدل على السيد أو مقام
مفده . وماكان يمتني في حقول معرفية كالتصريف
والفلسفة ، وما كان ذا دلالات أخلاقية ، وما كان
يشي إلى المهمل الغريب أو إلى اللغة العامية .

كما كشف من ظاهرة جدد خصوصية في شعر
المثني . وهي إيمانه عصر الغزل في تشكيل مواكف
من الحرب أو من الممدوح أو المرمي . ولكن الثعالي -
رغم هذا الطعنه - لم يستطع أن يتخلص من تصورات
الدينية والأخلاقية ومن مفهوم التقليدي لطريقة
الصور في تشكيل جالية القصيدة ●

١ - اللغة

يأخذ عليه : اتباع الفترة الغراء بالكلمة العرواء .
وتعني عنده الإبداع في الاستعارة أو توصيف اللفظ أو
تعطيل المعنى ، إلى البليغة في التكلف والزينة في
التعقيد ، والمخرج إلى الإنزاف والإحالة والسفسطة
والركادة والتوحش باستعمال الكلمات الشاذة .

وكل هذه كلمات الثعالي . فالكلمة العرواء عنده
مصطلح عام يشمل معاني الكلمة في الإفراد أو في
التركيب والصورة .

كما يأخذ عليه خروقه للتحرر والصرف واستعمال
« الغريب الوحشي » واستعمال الفاظ العامة والسوقة
ومعانيهم » .

ويستنكر عليه « إسادة الأدب بالأدب » ويعتبر به
استعمال كلمات لا توحى بالحشمة والوقار وحسن
الأخلاق . واستعمال كلمات في غير المقام المناسب
لها ، كزناه أم سيف الفتوة كما يشبه الغزل . ويروجع
بعض أساطير صرخم المثني عليه - والتي تبه إليها
الجراسيل قبله - كالإكثار من ترديد اسم الإشارة « ذا »
وتكرير اللفظ عدة مرات في البيت الواحد .

وإذا كانت هذه هي أغلب ما أخذ على المثني في
تعامله مع اللغة (النحو والمصمم) فإن الحسنة الوحيدة
التي يذكرها له الثعالي في هذا المجال هي توظيفه للمثلث
من اللغة على الغزل وفي وصف الحرب والجند .

٢ - ظواهر بلاغية وعروضية

التي في هذا الموضوع يبرز أحيانا من الأوزان
المعروفة . كما يتجاوز الإطار المرسوم للإستعارة .
إلا أنه ينجح في نفس الوقت في الإبداع في سائر
التشبيهاً وفي إيراد التشبيه من غير إلفاد .

سركات المثني والسائط من شعره ، والثانية في المقارنة
بين حكم أرسطو وحكم المثني . وألف أبو الحسين
حزرة بن محمود الأصفهاني رسالة في كشف عيوب
المثني . . وألف القاضي الجرجاني كتابه المشهور :
« الوسائط » بين المثني وتخصومه ، والذي أشار إليه
الثعالي ونقل منه بعض الآراء والأشعار . ويكثر في
التشبيه على بعض ما اتهم به المثني من عيوب . كما
وضع ابن جني مبدئ المثني شرحاً لديونه . فأعجب
الثعالي بأراء ابن جني وكان كثيراً ما يجادل عليها .

اهتم الثعالي بالمثني إذن ، وتضمن هذا الجزء
الكثير من كتاب البهيمه . وعلى ذلك يعلم مكانة المثني
لهو « نادرة الفلكل » وواسطة عقد الشعر في صناعة
الشعر ، وأكد أن المحصورة حول المثني إنما تدل على
قوته وقدره شاعريته وتميزها .

وأورد بعض الأخبار كثيرة المثني بالشام في صباه
وتبته وجهه للخفاضة والتمرد . إلا أنه تغاضى الخوض في
قضية نسب المثني ولم يذكر شيئا من أصله ولا أصل
أبيه . وجاء يعفر مهم مفاده أن شعر المثني لم يتشرب
لفظ بين الكتاب والصغين والحبياء وكتاب الرسائل .
بل لبها بين أوصاف المئين والمحمدين . حل أختيار أنا
عندنا المثني شاعرا للحمامة والبطولة والفخر . وأن
الشعر المناسب لهذه الأغراض يكون في الغالب غير
مناسب للفتاة ، فإذا شعر المثني بغير أيتها .

لم تطف لناغة الإخبارية إلا مقدمة الدراسة . فصرح أن
ما تجارزهما الثعالي إلى عرض مختلف القضايا التي
دارت المحصورة حولها ، وذلك في قسمين : القسم
الأول يتعلق بالسراقت ، والقسم الثاني خاص بمسألة
الثعالي للمعاني والمحاسن .

قصيدة السراقات

والسراقات نوعان : سرقات من المثني وسراقات
للمثني . الأولى لم يتم بها شعراء فصح بل تارزون
أبضا . فدل ذلك على أن الكتاب يدورهم لم يتجوا من
سلوة شعر المثني . والذين أخفوا من المثني - على
ما يظهر من أسماهم - كانوا إما شعراء مفسودين أو
أبداً لم يكن الشعر مجالهم الأول .

أما السراقات التي قام بها المثني نفسه فمتعددة ومن
شعراء مختلفين زماناً ومكاناً . وأولهم معروف . وكان
مصرعهم رانجا في ذلك العصر . وهذا السبب وجب أن
يظهر إلى سرقات المثني برفع من الموضوعية . فهي
مختلفة عن سرقات غيره . كذلك التي كان يقوم بها
الفرزق في إغارة على معاني الشعراء الصغار فيزيد فيها
ويتسبها إلى نفسه . إذ ليس من السهل أن يقوم شاعر في
مكانة المثني بسرقة شعر غيره مع علمه بأن ذلك الشعر
معروف ومتداول بين الناس .

أما القسم الثاني فهو عبارة عن جزمين : الأول
خاص بالمعاني والثاني بالمحاسن . وبالمقابلة بين
الجزئين يتبين أن الثعالي حاول مقابلة القضية
بغيرها . إلا أن ذلك لا يبري كل القضايا ويكن
حصرها - على العموم - فيما يلي :

بوثايرت . كذلك تمت مناقشة المحورين الأساسيين الذين يدور حولهما الفيلم مناقشة سريعة إلى حد ما لأن الكثير من النقاد والمؤرخين بحثوها من مختلف وجهات النظر خاصة فيما يتعلق بوجهة النظر التاريخية ، وأعلى بذهن المحورين :

- ١ - رفض النزعة العسكرية ممثلة في نابليون بونابرت .
- ٢ - ضرورة إقامة ضرب من ضروب الحوار الحضاري بين المشرق (الدول المتخلفة) والغرب (الدول المتقدمة تكنولوجيا) ومثل طرق الحوار « عمل سليم » والجنرال كمار بلال .

وما يجنأ في هذا المقال هو كيفية تناول يوسف شاهين السينمائي لملمين المحورين ولكن بداية وقبل مناقشة البناء السينمائي لهذا الفيلم نحدد الإشارة إلى أن أهم ما يميز أسلوب الفنان الصافي هو الأمانة والإخلاص والموضوع سمياً نتجو الحقيقة التي تمثل الظلم الحقيقي لكل فنان صادق ، وهذا ما يجعل فنانا كـ (كازاك) - كما يقول لو كانتش - عندما يجد أن التطور الفني الداخلي للموقف في الشخصيات التي خلقها قد تتناقض مع أفكاره المسبقة أو حتى مع أكثر معتقداته قداسة فإنه لا يتردد لحظة في أن يدع أفكاره ومعتقداته جانباً ويصنف ما أمامه بحق لا ما كان يفضل أن يراه يمكن كتاب الدرجة الثانية الذين يعملون نظريتهم للحياة وللعالم تتسجم مع الواقع وهذا ما يؤدي بالضرورة إلى صورة زائفة ومثوية عن الواقع .

ومن جانب آخر نجد أن كل محاولات الغموض والإيهام لا تعدو أن تكون - كما يقول موم - دليل السجل والتواء التفكير . وفي حوار مع الأديب الهندي رانجي شاهان Rangi Shahani بعدد إليوت أنواع الغموض وأسبابه (وليسنا بحاجة لأن نذكر الغموض أن هناك فارق كبير بين الوضوح وبين السطحية . وبالأحرى فلا مجال للمقارنة بينهما) بأن « الغموض هو في الواقع نوع من الأعداء : فالأولف يحاول أن يحدد نفسه ، ويصل إلى أن يفتح غيره بأن عنده أشياء يريد أن يقولها أحقق مما عنده . ويرجع السبب الثاني للغموض إلى صعوبة التعبير عن شيء تشعر به شعوراً خالصاً ، وهذا ما يتعرض له الكتاب الناشرون . « أما ثالث الأسباب فيعود إلى أن هناك غموض يأتى من طبيعة الموضوع » . (ويستطيع القارئ الرجوع إلى نص الحوار في كتاب « قصص في الأدب والتقدم التاريخي لملى آدم ، ص ٤٩ - ٥١ ») وأعتقد ويعتقد الكثيرون متى أن تاريخ يوسف شاهين السينمائي يؤكد أنه بالفعل لديه ما يقوله ، وأنه لا يجد صعوبة في التعبير عما يريد قوله ، على الأقل باعتباره ليس فناناً ناشئاً ، وأخيراً فالموضوع الذي يطرحه شاهين في « الوداد » باسوثايرت ، تنأى طبيعته عن الغموض . فلماذا يلجأ يوسف شاهين عادة وخاصة في هذا الفيلم الأخير إلى الغموض والإيهام ؟ ألا يدعونا



أكذوبة الحوار الحضاري

هاني الحلواني



في الأسبوع الماضي تم عرض المصالح الذاتية والموضوعية التي ساهمت في بلورة شخصية يوسف شاهين الفنية وأسلوبه السينمائي كواحد من أشهر المخرجين في المنطقة العربية ، خاصة في مرحلته الأخيرة التي بدأت في أعقاب نكسة يونيو ١٩٦٧ واتسمت ملامحها في النصف الثاني من السبعينيات حتى انتهت به إلى السقوط في هاوية « السودان »



أسماها وفي عرض الطريق يبيتها يكفى الأب ، ابن البلد ، الشهم ، بأن يكس رأسه حرجاً ، وأرجو ألا ننسى أننا في عام ١٧٩٨ ، وعندما ترحل الأسرة إلى القاهرة تستقبلهم العمة نعيمة ثائرة فطوبها جميعاً متعذراً في بيتها ، وأخيراً فهي جاب عينه وساقه فيرد سليم الحجاز شقيقها بأن «احتاماتش أخ اسمه نعيم» فكان أغرب إجابة يمكن أن يتوقعها إنسان :

— أنا هارقة ؟ نعيم .. كذري .. أفرعنا وخلص .

الأخت الطيلة لا تعرف أساء أخوها ١١ ولا هم ها طرول القليل إلا الحديث عن الجنس وعن «خيبة» زوجها الجنسية ، وعلى «غوفج الشاب المتحضر لا يتورع عن مقابلة حبيبة شقيقه (ناهد) بيتاً هذا الشقيق مشغول بأمال الألعاب التارية ، وما أن يوت هذا الشقيق الذي يتميز بقدر من الساذجة أو البهامة حتى يستبدل «على» في ناهد شاماً .. هذا هو شكل الأسرة المصرية كما يقدّمها الفيلم ، وطبعاً هي أسرة لا توجد إلا في ذهن صانعه فقط .

إن الفيلم بهذا ليس القبيح أميناً لأن الأشخاص فيه لا يصيرون كما هم في الواقع ، أهم مجرد شخصيات كاركاتيرية غير طبيعية والمخرج يفعل هذا لأنه يريد استغلالهم كرموز فقط بغض النظر عن الواقع نفسه وما يقوله هذا الواقع . الحديث عن البيئة القبلية بذلك يصبح غير ذي جدوى لأن لا يوجد هنا «بيت» ولا يوجد قلمي وما يرضى عن الماشاة من صورة متحركة لا علاقة لها بالأممات التاريخية ، لا من حيث الواقع كما نذكرها كتب التاريخ ، ولكن من حيث تمجيد هذه الواقع التاريخية لتسليح دلائل أخرى ، مهم صانع الفيلم فقط وبغض الشخصيات كالكاتب الفرنسي بيرسول هو جو الذي صرح بعد مخاطبة الفيلم «أن الاستعمار الإنجليزي الكرامية» . فاضمين بيتنا ترك الاستعمار الإنجليزي الكرامية . فاضمين لا يذكر من أسباب الحملة على مصر إلا خيبة فرنسا لسوء معاملة المماليك ثلاثين تاجراً فرنسياً في مصر أو كما يقول ميسو ديكيون لعل في أول الفيلم «كنا في فرنسا متضاوون لهذا فخطب مواطن واحد فخطب له فرنسا كلها» متجاهلاً في ذلك الأسباب المتعددة للحملة وأخيراً هو ما أجمعت عليه المراجع التاريخية : «كان هدف حملة بونابرت تحويل مصر إلى مستعمرة لفرنسا تجني من ورائها كسبا . ولتحقيق هذا الهدف لم تكن اللجنة العلمية أفضل أهمية من الجيش» . «بونابرت في مصر ، هيروld ، ص ٢٤٣» واستمرراً في محاولة الأممات يقدم لنا شاميين جالبا هزلاً من ثورة القاهرة الأولى التي ترى فيها أن الذي تصدى للثوار المملوك اليونان الأصل «برتليسي» الذي أطلق عليه الأممات «فرط الزمان» (مثل اللورد جيمز راتب) هو وجهه بيتاً ظل جنود الحملة الفرنسية في مؤخره الصورة أبرياء ، ألقيا ، لم يولدوا أيديهم الطاهرة بدماء المصريين الأوغاد الذين قاموا بشوهرهم ويتبعين أكثر دقة وانتفاضة حرامية «لنبت غنويات مقر البعثة العلمية فقط وأن جنود الحملة الشرقاء لا يدخلوا إلى

وليبيان هذه البداية الصارمة وبهاية القيلم الخامسة ، أجدى أي جبرى في الوجود أن يجري ما يشاء من التبدل والتوافق بين مشاهد الفيلم ووجد المخرج ، أوحى شر بآي تغير في البناء القيلم صا هو عليه ، وحس وحلف ٢٠ على الأقل من مشاهد القيلم فلن يتغير أي شيء ، وأكاد أقسم أن أي طالباً بالسنة الأولى بالمعهد العالي للسبنا كتب مثل هذا السياريو ككتوب له لرسب على أقل تقدير إذا لم يتم فصله من المعهد (بالثالبية : يوسف شاميين استاذ زائر بالمعهد العالي للسبنا) ، فالباب القيلم لا يحد أن يكون مجرد ثثرة وبهية تلويان عن المنطق والتاريخ والسبنا والمشاهدين .

ولما كانت السمة الأساسية للواقعية هي الأممات التي يلبس حباريان ومن خلال منظور أحلاى — كما سبق أن طرحنا في مقالات سابقة كمصوهر أساسى من عوار التذوق السينماتى — هي أن يقول المخرج بالهبط ما يحدث في الواقع أو ما يخره هو عن تفاصيل هذا الواقع دون تدخل لأحاسيس الشخصية إزاء هذا الواقع ، فالواقعية كما يقول لوكاشس «في الحقيقة نزوع إلى تصوير الشخصيات الرئيسية للوجود الاجتماعى والبشرى في صورة حطلة للحقيقة وصداقة مع الواقع الاجتماعى والإنسان بشكل غوئجي وفى سرور . إن الواقعية ليست أسلوباً بل هي منهج التشكيل الفني للشاسب مثل هذه الأروايات المملقة على عاتق الأديب منذ عهد هو ميروس إلى اليوم» . لا يلقى هذا أننا نطالب الفنان بأن ينقل من الواقع . سواء كان حاضراً أو تاريخياً . نقلاً حرفياً فهناك فرق كبير بين كتاب التاريخ ومن السبنا ولكنه في ذات الوقت لا يلتفت إلى التاريخ ولا يتصف بواقعية أحداث لا تكون موجودة في الماضي لكي يبر عن طريقها إلى فكره وينظره سرية إلى فيلم «الوداع يا بونابرت» نجد أن القيلم يجانى هذه الأممات وإلا فأن في الأم المصرية التي تدور وجهها حبيلاً عندما يطامح إليها صديقه اليونانية

هذا إلى معاودة التفكير في رأى سومرست موم في تمدد الغموض مرة أخرى ؟

البنا القيلم :

يرز بعض النقاد من سدة المعهد الشاميين غموض أفلام يوسف شاميين الأخيرة ذات النزعة القومية المرفقة في ترميزها ، أن يوسف شاميين حيدر المنطق الأسطى في بناء الحكمة القصصية للأفلام . ويتعدد تماماً عن منطق الحدوة التقليدية وهو يؤكد دائماً هذا القهوم في كل لقاءاته مردهاً بأنه ليس «مسلول» أو «حكيول» وهو إدعاء يرد عليه فيلم «الوداع يا بونابرت» كما ترد عليه ذات الأفلام الأخرى التي يتعددون عنها ، فليهم بونابرت فرض على نفسه بداية صارمة هي وصول الحملة الفرنسية إلى الإسكندرية ويصل إلى نهاية حاسمة وهي موت كفار على بطة الذي تتمتع حوله الأحداث ، وبذلك يتعدد القيلم الشكل السردى الطولى : وهذا الشكل السردى التقليدى بكل تقاليد السبنا الكلاسيكية (بالمعنى العامي للكلمة) من استمرارية للمكان والزمان السينمائيين وصداقة استقطاب المخرج إلى درجة التوحيد مع الملمطين والأحداث ، وبالشأن إخبار أن الممثل هو المتصر الأكثر أهمية في البناء السينماتى ، وتكتيف الشحنة الدرامية في كل مشهد باستخدام كل وسائل التعبير السينماتى من ديكور وإضاءة وتعبيرية وإيقاع مونتاجى متكرر ولاهت ، ويؤكد يوسف شاميين نفسه هذا الفهم في حديثه إلى وضوان الكاشف (جريدة الأمل بتاريخ ١٩٨٥/٧/١٠) : «نحن نمنان من محدودية الإمكانات بما يؤثر على وضوح الأفكار ، وهم (الفرنسيون) يمانون من انحراف السبنا عنصم ، تمنع سبنا الكلمة وهذه المحاولة لاختراف الاحتكار الأمريكى ، تفرض علينا لعداً من الملح الذي ألمانا إلى استخدام بعض أساليب السبنا الأمريكية في صناعة القيلم» .



التعامل شكلاً وموضوعاً مع جنود الحملة الفرنسية وأن الدكاكين التي فتحت لم تكن دكاكين المصريين بل كانت لمجموعة من التجار الذين صحبوا الحملة من فرنسا ، الذين وصفهم كليز بايم « كالدود » ويؤكد ستوفر ميرولد (ص ٢١٦) أنه « قد فتح بعض هذا الدور الحسائيت في القاهرة لسد حاجة الزبائن الفرنسيين ... وفتح أحد البيدالما لطيف الذي حرره الفرنسيون مؤسسة تختلف قليلاً عن هذه الحوائيت ... فتحت هذا البعد المعتبر القادم من حلب قهوة تميزت بالخلابة ، يصفها الجبريل بأنه قد « جمع الناس للجلوس فيها والسنة حصنة ... الليل ... فاستأنسوا بالاجتماعات والتسلل والخلاعات ، وعم ذلك جهات تلك الخلطة ، ووافق ذلك هو العامة لأن أكثرهم مطبوع على المحجون والخلابة وتلك هي طبيعة الفرنسيات » . وهل زواج بعض جنود الحملة من غايات وعاهرات هو التطبيع الذي يقصده الفيلم ؟ هل تعاونت مع شيوخ الأزهر مع الفرنسيين من أول الوقت الذي فتح فيه الفرنسيون « من أشاعة ثورة القاهرة ، وصل رأسهم الشيخ الشراوي والشيخ الشبراوي ولم يذكر الفيلم عنهم أي شيء - هو التطبيع المقصود ؟ أم أن خلابة كبريايل يبعث ومن بعده « حل » هي التطبيع الذي يهدف إليه الفيلم ؟

أما عن الكلمات المنطوقة في هذا الفيلم والمعروفة في المجال العام باسم الحوار فحدث ولا حرج ، فالإبطال والسوقية والتفكك صفات غير كافية لوصفه . فالقول الذي ينطق بالأشرف في الطريق إلى القاهرة يسأل « حل » : « هابيز تصرف سكة مصر ؟ » . أسأل أمك . « ويحيى عندما يرى مبنى ناهد حبيب أول مرة يصفها بأنها « بيلسوما » ، ونفسية الثائرة طوال الفيلم بلا بربر تسأل زوجة أخيها التي تعلن أنها لا تعرف كيف تولد زوجة أبها بكر : « إذا كنتي مش عارفه بينزلوا إزاي ؟ حل الأقل تبقي عارفه لأن كفار بلي دروسا في الحب يحكي لنا عن رحلته مع القوادح في طول البلاد وعرضها وتدمات لترويج « الضباعة » التي يقدمهاها للناس . « قرب يا متموس قرب يا مكبوحت .. أنا اللي بيع الأمل .. أنا اللي بيع الأوهام » . وتتصنع لنا عبقريّة هذا الحوار منذ بداية الفيلم فيحيى يدخل على أبيه الحبيب صارخاً بجزع : « أبأ .. الأسطول .. دول الفرنسيات » لم يدخل الشيخ بكر صارخاً بنفس الدهشة الجاذبة : « أبأ .. الأسطول .. دول الفرنسيات » هذا كلمات السباب القذرة والمعارات الجنسية المختلفة التي يجتاح الفيلم عند كتابتها لا تقدمها في فيلم سينمائي .

فلماذا كان يوسف شاهين قد ابتعد كل هذا البعد عن الأمانة ليلقي أي حد اقرب من شرط الإخلاص ؟ وما هي الشخصيات التي جسدها هذا الإخلاص في التشكيل الفني للواقع الاجتماعي والإنساني المصري من خلال فيلمه ، أرجو أن أستطيع الإجابة في المقال القادم بإذن الله ●



وهو يلقي بجسده على وثائق الأزهر ليحميها من رفاق السلاح « المص » بينما أحد الجنود يمدده ليمسح حرق هذه الوثائق التي يحميها ، وهكذا أنصف شاهين الرجل الذي اتهمه المؤرخون ظلاً بسرعة خطوط رافع « للقرآن الكريم يرجع تاريخه للقرن الثالث عشر » . وإذا كان تقادماً الجها يده يرون أن « وجهة النظر أياً كانت لا تعتبر تشويهاً للتاريخ بمعنى التزوير والتحريف وإنما هي التاريخ كما يراه الفنان » فتحت نقول لم : هكذا التصير « ولا فلا » .

نقطة أخيرة أرجو أن تتسع لها مساحة هذا المقال هي ما أثاره الشيخ بكر الأين الأكبر لسليم الحليز مع شيخه الضير العام الأزهرى « الشيخ حسونه » وهي النقطة الخاصة « بالتطبيع » كما ذكرت صراحة في حوار الفيلم وأن المصريين أعادوا فتح دكاكينهم . أخذوا يتعاملون مع الفرنسيين ، وهي تلك ولا شك أنجبك كل من شاهد الفيلم ، فالتأنيب تاريخياً أن المصريين « نفسوا

الجامع الأزهر وهم راكبون الحول ، وبهم المشاة كالأحول ، وتفرقوا بصحة ومقصورة وربطوا عيولهم بقلته ، وعائلوا بالأروقة والماريات ، وكسروا القناديل والمهارات ، ومشمسوا خزائن الطلبة والمجاورين والكنية ، وبهروا ما وجدوه من التاع ، والأول والقصاع ، والودائع والمخيمات ، بالدواليب والخزائن وشتموا الكتب والمصاحف وحمل الأرض طرعوها ، وبارجلهم وتعلموا إدسوها ، وأحلوا فيه وتوطوا ، وبألوا وتخطوا ، وشربوا الشراب وكسروا أوانيها ، وألقوها بصحة وتواحيه ، وكل من صادفوه به هرو ، ومن ثابه أخرجه . هذا بالإضافة إلى ضرب الأزهر بالفتايل و « الدافع والمبانيات على البيوت والماريات ، وتمسكوا بالخصوص الجامع الأزهر ، وحرقوا عليه الدافع والفتي ، وكذلك ما حاوره من أساتذة المحاربين كسوق السورسية والفلمين » . بر شافين من كل هذا إلا مسيو فرانسيل مدير الخلطة التي أخضرها فيها الجملة

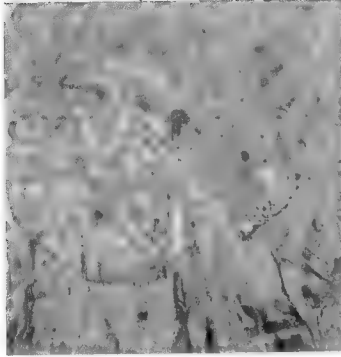


قراءة تشكيلية

محمود الهندي

الفنان يوسف سيده

اللوحة كتابة عربية



ليست هناك راحة

أحلى من راحة الحرية

كم ستكون عممة تلك الأزمة ،

التي يقف فيها الإنسان

إلى جانب أخيه الإنسان

يعملان معا ، ويكدحان معا

تلك الأزمة

التي يصبح فيها كل الناس

أهل وعشير

أول فوجارد

هل يتم كل ما حوينا ، أم أنها غفوة ما قبل الاكتشاف والكشف ؟
أهي غفوة الصحوه والإفائة ، أم هي سكرة الموت ؟ .. أين يجنى شعاع
الضوء الذي يفتحي بين أدق التفاصيل ؟ .

يتدخل الفنان ، ليدخل شريان أمه دون تنازل عن خصوصياته ، فهو
يميل إلى الغفلة ، يفرح لسعادة أمه ، ويشجيه حزن أمه ، لكنه يعتمد في
سعادته وحزنه على عمل مركز يؤري للوحة ، هذا المركز يستتبع كل
العناصر بتركيز شديد ، عكس ما يفعل المؤلف الموسيقي حين يعتمد إلى
تكرار جلة أساسية بتوزيعات مختلفة ، هذه الجملة في العمل الموسيقي هي
اللعن الأساسي والمحرك الذي يتردد في العمل بكامله ، لكننا في اللوحة
لا نلصق أي تكرار ، لكل الأشكال تبدأ تنتهي ليبدأ غيرها من جديد ...
وهكذا دواليك .

قسم الفنان مسطحة إلى مساحتين طوليتين ، جعل لكل مستطيل منها
مركزا يبدأ العين رحلتها فيه كنقطة مركزية .
النقطة المركزية في الجزء الأيمن تتوسط مربعا حروفي متحركاً ، أما النقطة
المركزية في الجزء الأيسر فتتوسط مجموعة من الأشكال المتداخلة ، فهي (أى
النقطة) أقصى يسار مستطيل حروفي متحرك وصغير ، هذا المستطيل
تحتضنه دائرة حروفية كبيرة تكاد تتصل بحركتها بالجزء الأيمن .

إننا أمام مجموعة من العناصر مرئية بشكل دفعي مبالغ فيه ، لكن الفنان
لا يتيح للمفاصيل الزائدة فرصة إلتلاف العناصر الجوهريه ، وفي نفس
الوقت فإنه يبرز التباين التام بين اللبنة والصلابة ، بين القسامة والإشراق ،
بين ذلك التدفق المنساب بعفوية وتوهج ، وتلك الحدة المنيقة الصاعدة .
كما أن الفنان أمتلك مقدرة إعطاء ألوانه راحة لاحد لها ، وملصماً ناعماً ،
فالاشكال لذيذ - وإن كانت مسطحة - تكتسب شكلاً يومهم بالعمق عن
طريق اللون دون اللجوء إلى المنظور بقواعده العلمية للتعارف عليها ، إما
أشكال تعطى الاحساس بتقلص الفراغ في إصرار عتيد على احترام المساحة

المسطحة للوحة

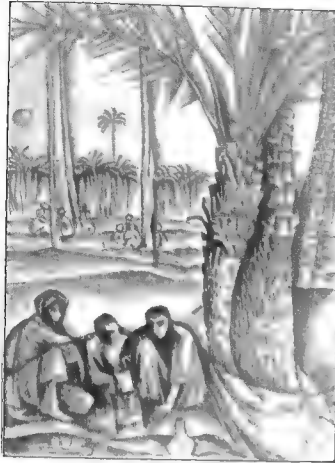


معرض الفنان

معارض

محمد حجي

يظل في الإمكان دائما تجاوز الأفكار الكلاسيكية في الفن . فالفن ليس وقفا على من يلجئون معارضه من صفوة المثقفين والمهتمين ، ولكنه أداة توصيل جمالية لجمهور الشعب في كل مكان . إن أحد أحلامه النبيلة هو دفع حساسية الإنسان العادي إلى الأمام والإسهام في تطويرها وتنميتها ، وانطلاقا من هذا المفهوم الطليعي فإن « القاهرة » تفتح الآن على صفحاتها معرضا فنيا لفنان مصري أصيل هو الفنان « محمد حجي » ، هو بمثابة دعوة مفتوحة لكل فنان مصر ، وخاصة فنان الأقاليم ، أن يسهموا بأعمالهم الفنية المتميزة في ترسيخ قيمة جماهيرية راقية للفن المصري . والفنان « محمد حجي » فنان من قرية سندوب بالدقهلية استطاع أن يفز بأعماله القاهرة ، ومنها إلى العديد من مدن العالم .

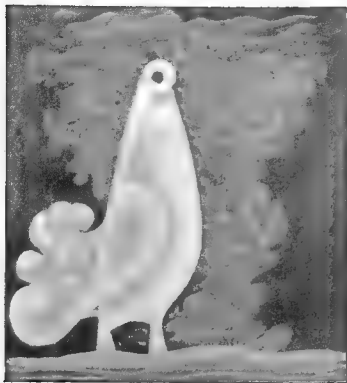


الزجاج النقيح ... لم يعد يشكو



نفس الثورة هو نفس الشعب

حلم السلام وجنتع المدل



التحالف

عمود خشار . الفن من أجل الإنسان المصري

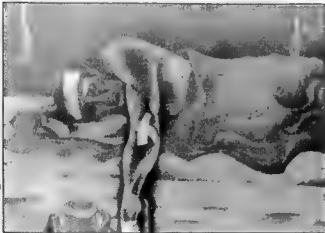


طريق العلم . طريق لكل الأجيال

المرأة نواة المجتمع المصرى الجديد



الإبحار إلى ضفاف المستقبل



طبعة العمال هي القاعدة

حلم الأزيمة الخضراء

محاكمة الكاهن كاي - بن

بهاء طاهر

(١)



تقدم مقدمة . ففي زمن الفتنة التي راقت حكم آخن - آتون مبتدع عبادة قرص الشمس وما إلى ذلك ، كان الكاهن كاي - بن من أشهر الشراح والمفسرين للعقيدة الشمسية ، حتى لقد أنعم عليه إياها بلقب الرفيع : « متجلي الأنوار المستند بقوة إلى ذراع ختار الإله آتون » (أي ذراع آخن - آتون نفسه) . واستحق كاي - بن هذا الإنعام السامي نتيجة بحثه اللاهوتي الذي ألهم كهنة آمون حجرا والمنون « وحيدة الأقداس الضوئية من رع إلى آتون » ، ولي هذه الرسالة ذكر كاي - بن مدينة أون ، مهبط وحي الإله القديم رع ، وتحدث من يأتيه بدليل على أن رع كان يبعد في أيام لولتك الأسلاف الطاهرين في أون على أية صورة أخرى إلا باعتباره عين السياه الحمراء .

الشيء الذي حير المعاصرين إياها مع ذلك ، أن كاي - بن نفسه هو الذي رفع قبل الفتنة إلى الفرعون آمون - حنب الثالث ، والد آخن - آتون ، رسالته البردية المعروفة عن ابن بين (تلك القلمة الهرمية الشكل في أعلى المسلة) والتي أثبت فيها أن ابن بين هي رمز الحقيقة الأزلية للحبوبة من الآلهة ، وأن الأرباب تتقبلها بواب ، قال كاي - بن « يفوق ثواب أي قريان ، ولو كان ذبيح ألف ثور مسنن على حلف القيم واست ، أو بناء عشرة معابد بحجارة مجلوبة من بلاد بونت » .

وكان من نتيجة هذه الرسالة بالطبع أن زومت كالنخيل في أرض مصر (أرض « حميرة » المحروسة كما كانت في تلك الأيام) آلاف المسلات . منها تلك المسلات الرائعة التي كسيت بناتها بالذهب في أرض معابد طية وشدنها آمون - حنب نفسه رافعا للأكف الصلوات . ومنها المسلات التي تناص في إقامتها حكام الأقاليم مع كسوة بن بناتها بالفضة . بل قيل إن الفقراء كانوا ينصبون أمام بيوتهم عصيا من الخشب تارجيع فوقها بن بنات نحاسية متواضعة اجتلابا للبركة والذواب .

سيدافع كاي - بن عن نفسه فيما بعد بالتباسات من هذه الرسالة ذاتها . أما الآن فنكتفي هذه السطور لإيضاح الجو الذي أن فيه بكاي - بن من السجن الكائن في أرض المبادئ في طية وذلك بعد قمع الفتنة ، واستتاب الآلهة القديمة على حروشها التي حملها منها آخن آتون . كان على كاي - بن أن يقف أمام كهنة آمون في طية ، التي تسمى ذاتها (برآمون) .

(٢)

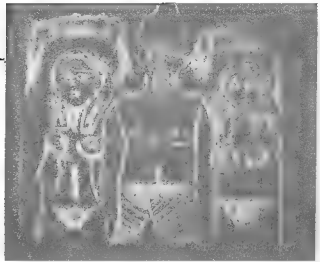
اتخذ كاي - بن في المحاكمة موقف المجهوم في أول لحظة . فبينما جلس الكهنة الثلاثة القضاء على مقاعدهم اللطيفة وما أن شرع المجلس للرفضاء في تدوين وقائع الجلسة حتى صرخ كاي - بن بصوت كالرعد :
— أيها الكهنة الكذبة .

أجفل القضاة . وترتب على ذلك أن تم ضربه بالقرعة المقدسة . ولما زف الدم من أنفه أبعد إلى السجن .

(٣)

في غرفة الكاهن الأكبر سينخ - آمون ، التي يعيها البخور وتظل على بحيرة المعبد المقدسة يحفظها التخيل والجميز ، جلس الكهنة الثلاثة في هيئة مدلولة . كانت رعوهم حليقة تماما . يلعب جملا التانم مثل ثياب الكتان البيضاء التي يلبسوها والأساور الذهبية المعللة بالجميران الفيروزي في معاصمهم .

كانوا ثلاثتهم متفعلين بعد بداية المحاكمة العاصفة . ومع ذلك احتفظ سينخ - آمون بجلوه ظاهري ، نظر الكاهن الأكبر (ولقبه الرسمي المتطلع دائما لأنوار آمون في الشرق والغرب ، ولا يقصد بما يلي أية سخرية منه ولكنه كان بالقمل أحول) نظر تاحية الآخرين (ربما) وقال ما العمل أيها الميجلان ؟



(٤)

ولكن الكاهن الأكبر كان يتابع ذلك في صمت ، ولما انتهيا هرأسه وقال في حزن يبدو أيها السيدان أنكما لا تدركان خطورة الموقف .
كان يميل برأسه بعيدا ويطلع في أسى إلى الشرق والغرب .

حتى في أيام فتنة آخن - آتون لم يمس أحد الكاهن الأكبر سمنخ - آمون . كان ممرورا بزمه وسخائه وكان يحبوا من الشعب . فقد كان بين الحين والآخر يقيم ولائم أمام المعبد ، يقدم فيها كثيرا من البض والأوز المسوى الذي يرى في بحيرات المعابد المقدسة ، فضلا عن بقلها ثيران القرايين التي تقدم للشعب بعد نزع قلوبها وكلاويها وحوافرها المتشورة للإله .

وكان آخن - آتون من الخصافة بحيث ترك سمنخ - آمون في حاله . ولكن رئيس الشرطة كان من الحزم بحيث حدد إقامة في داره مع تجديده من الترويج للسطع لأي أنوار أمونية . ومن قبيل الاحتياط وضع رئيس الشرطة حول داره ٤٧ من الجواسيس الأشداء ، اختبروا بمائة من ذوى السمع المرفه الماهرين في تسلق حوايط البيوت ، فضلا عن جبهلم بالمهروليلية قرامة وكناية لكي ، يتلقوا ما يسمعون دون زيادة أو نقص . وهذا ، مع مضاهلة أقوالهم على أقوال خدم المنزل والترددين عليه من الزوار . أما سمنخ نفسه فلم يكن بحاجة إلى هذه التحذيرات أو الإجراءات . فزرم الرجل داره ولزم الصبر معتصلا بالمثل المصري القديم من طار أي ليس وارفع لك أيا طار وقع .

وهكذا ، إلا أنه عندما ما وقع آخن - آتون واستردت أنوار آمون بهادها وحرية التطلم إليها ، لم يشعر بأي شامة في المرفوع المارق ولا في كأي - من نفسه . بل كان في الواقع حزينا لأن كأي - من كان زميله أمام الدرامة في معهد الكهنة وكانا في القديم صديقين . كل ما كان سمنخ يريد أن يشته هو أن آمون عظيم وأن الآلهة القديمة وحدها هي الحقيقية .

ولكي يطمئن سمنخ الكاهنين الجبيلان ترييت وباط كأي لها إنه لا يمانع في توقيع أي عقوبة على كأي - من . ولكن هذه ليست هي المسألة . ثم قال أيها الجبيلان الجبيلان أنا أفهم ما يسعى إليه كأي - من . إنه لا يتم بما نغله أو نغله نحن ولكنه غطاب من بعدنا الأجيال . أنت أيها الكاهن باط تعرف خيرا مني أن قوانيننا المقدسة تخضع لتدوين محاكمات الكهنة على السرديات وحفظها في مكتبة المعبد . فكيف تستطر الأجيال إلى كهنة آمون أن كل ما كان في برية المحاكمة هي عبارة أيها الكهنة الكذبة ؟ ليست هناك مشكلة في أن نعلمه ونشوى أطرافه قبل برها أو بعده ، ولكن أين سنخفي وجوهنا من آمون يوم نلقاه ؟ ماذا سنقول ولي مكتبة معبد تلك البرية المخشوة ؟

ابتسم باط آمون في سره . لم يقل له أن برديات محاكمات الكهنة بالذات ، تستخدم هي وبرديات جرد معبد المعبد للتدفة في ليالي الشتاء . تصنع نارا لطيفة ولا يضيها نازر ، ومن هنا فلا تقرب عليهم من توقيع العقاب التاجز على كأي - من ووعد أمه توتا . خشي باط من مغبة الجرح بمثل هذا السر لرجل في سداجة سمنخ - آمون ونفسه بالواقع ، فاجتهد ليكتسى وجهه بالجد وهو يسأل وإذن ، لإلام ترمي أيها الأكبر ؟

قال سمنخ - آمون لا بد من إعطاه الفرصة لكأي - من لكي يقول ما يريد ، ولا بد أن نفعمه بالهجة لكي يرضى عنا آمون ، ولكني تبقى صفتنا ناصعة أمام الأجيال . .

قال ترييت - آمون كاهن التراتيل الأكبر (ولقبه الرسمي التافغ بعيدا ليشنف أسمع السباه) إن جرم كأي من جرم مشهود . فهو ليس مثل الزنادقة المعادين الذين ظهروا مع آتون ، ولكنه كان كاهنا مرمونا لآمون ثم ارتد عن إله . لذلك لا يكفي إعدامه عن طريق قطع الأطراف العادي مثل بقية كهنة آتون . لا بد في حالته بالذات أن يكون أمثلة وعظة لكل من تسول له نفسه الكفر بآمون . ولهذا فهو يقدم الاقتراح التالي : يوضع كأي من في ماء ملتح جبدا لمدة أيام حتى يتنفخ جسمه ، ثم يوضع يوما في شمس حامية حتى يجف ، وبعد ذلك تقطع أطرافه بيظه يسكين مثلم أحد إلى أجزاء صغيرة ، ثم تشوى ويرغم على أكليها . وقبل أن يلفظ أنفاسه تماما يلقى في زيت مثلي ثم يحرق جسمه إلى أن يصبح رمادا .

كان كاهن المخازن باط - آمون يستمع ويهر رأسه (من أحزان حياته أنه ليس له لقب رسمي . واقترح مرة على مجمع الكهنة مراعاة لحسولياته الرقيمة كحافظ لتكنوز الإله وشرف على ثمين الكهنة وعلى مكتبة آمون ، اقترح أن يطلق عليه لقب موزج هو : حين آمون التصلية على الأرض ، ولكن المجمع استقبل اقتراحه بفتور وصمت تام وظل فقط : كاهن المخازن) .

قال باط - آمون إنه يفي على فتوحات زميله التافغ بعيدا ويعتبرها تحليات أمونية لا يستغرب صدورها من مهبيل مثله ولكن له ملاحظات قليلة .

فهو يرى أولا أن يكون شمس الأطراف سابقا على برها وثانيا فهو يتحفظ على قل بقاياه في الزيت لأن ذلك يعتبر تبديدا غير مقيد لزيت الآلهة ، ويستأذن في حرقه وسط أهواء اللذة الجافة . ويستأذن أخيرا أن يتم حرقه قبل أن يلفظ وجهه تماما لا قبل أن يلفظ أنفاسه تحقيا للآلهة المتشودة . ثم رفع أصبعه وقال ولكن استأهل هل تأخذنا به الشفقة مع ذلك ؟ هل ننسى أشد حقيرة ؟ .

تطلع إلى الآخرين في استغهام فقال بيظه وهو يضبط على كلماته : اقترح بصفة خاصة ، أيها الجبيلان أن يجرم تحرقا باتا من رمده في أي أرض مباركة بسمات الآلهة المقدسة . تلك هي العقوبة الحقيقية .

اغضب ترييت بهذه الإضافات . نهلت أسأره . هنا زميله بشدة . قال إنما تلك هي التحليات الأمونية الصادقة . وهو يضم صوته لكل كلمة فيها . وهو يمتدز لأما فالتت عليه . ثم حيا زميله بمد ساعده في وضع ألقى مرتفع قليلا مع بسط كله (وهي تحية أمونية مرموقة خاصة بالكهنة) وقال هائل باط . هائل باط .

تقدم باط على استئصال زميله بمد ساعده بالمثل وقال في تواضع هائل آمون . هائل آمون .

نظر باط إلى تربيته نظرة لها مغزاها وهو يكرر وراء الكاهن الأكبر والأجيال .. فنظر تربيته إلى باط بنفس المغزى .

كلما غيظها .
ولكن بالكاد .

(٥)

أكدت وقائع المحاكمة ما كان يساور باط وتربيته من شكوك . كان كلام كاي - من غمطها وموشها . لا يستقيم مع أى منطق . لها معنى إصراره مثلا على أن روع هو أمون هو أتون هو حورس ؟ .. وبما معنى قوله إن ذلك هو الآله الذى تلقاه فى الأفق الغربى ؟ وكيف يقول إن الآله ينظر إلى قلب الإنسان دون أن ينظر إلى ما فى مقبرته من قرائين ؟ ولكن شكوك تربيته بلغت ذروتها حين قال كاي - من أن هذا روع أمون أتون حورس لا يفرح ببناء معابد كثيرة ولكنه حين يفرح بشر كثيرين ..

إعتاد تربيته أن يرى كاي - من شخصاً مضحكاً بصفة عامة . فقد كان طويلاً ، نحيلاً كالصفا ، غامق السمرة ، شارب النظرات ، ذاهلاً فى أغلب الأحيان . أما الآن فكان ينفق بين حارسه جاحظ العينين وقد ثبت شعره الذى حرم من الحلاقة الكهنوتية كاشواك الفضل فوق رأسه ، وظهرت كلمات زرقاء فى جيبته كبا التصق ثوبه على جسمه بدماء متجلطة فى المواقع التى تم فيها تأديبه بالشتوة (وهى المقررة المقدسة الخاصة بسجن المعبد ، وسُميت هكذا لوجود تنوهات صلبة فى قضيبها المقدس) . وكان يتكلم بمنظرة هذا من فرح إله يفرح البشر وهو يشرح يديه ليبدأ لعن تربيته مثل مجاذيب الآفة حصصون الذين يسبسون خلف الموابت فى عيدها ويسأون بحركات غريبة .

هنا قرر كاهن الترابيل أن يسك زمام الموقف بيده فقال غامطاً للمهم :
أيها المجرم كاي . فى أى شهر من شهور السنة نحن ؟
فنظر إليه كاي من فى لحظة وقال أليس هو شهر بيشن ، لماذا ؟
فالتفت تربيته إلى باط وقال حاسماً تصور أنه يعرف ؟

استأذن باط أن يواصل فحص المتهم وقال له أيها الكافر كاي .. تقول إن روع هو أمون هو أتون هو حورس ، ليس كذلك ؟ فقال كاي من نعم . قال باط عظيم . ففى هذه الحالة تكون الإثقة المقدسة (موت) زوجة من ليهيم ؟ .. هل يعقل أيها الكافر أن تكون زوجة للآفة الأريمة ، أم نفل كما نعرفها زوجة لأمون المقدس وحده ؟ وفى هذه الحالة ، أيها الغنى ، هل يظل الآله الثلاثة الآخرين عوايا ؟ .. انطق .

لم يتنطق . ولما أقنع باط كاي - من رجوع فى مقعده ورفع ساعدته مشحلاً بأسابوره ، ثم ضحك .

ولكن تربيته لم يكتف وواصل اختياره لعقل المتهم . قرر أن يتخير فى الحساب وهو وجد الكهنة ، فقال أيها الولد كاي : حياجة تضع ثلاث بيضات كل يومين وبيضة فى اليوم الرابع ثم يومين لا تبشع وفى اليوم الثالث تضع بيضا . فكم بيضة تجمعها منها فى الشهر ، إن كان الثمان يطلع منها فى الأسبوع أربع بيضات ؟

ولما بدا الوجوم على وجه كاي من لاحتفه باط ، فقال مسألة أسهل أيها الرزنيق ليس فيها حساب : هل يجوز أن تقدم لثلاث قربانا من ثور إذا كان حافر الثور قد تلوث فى ...

ولكن هنا كان الكاهن الأكبر سمعخ هو الذى صرخ كفى .. كفى .. ثم حاول أن يسيطر على صوته وهو يقول كفى أيها .. الـ .. الميجلان .

نظرا له باستغراب . أما هو فكان ينظر نحو الكاتب المخرفص الذى ينقل على البردى كل شيء ..
إلتاع قلبه وهو يفكر فى الأجيال المقبلة .

(٦)

قال سمعخ - آمون غامطاً كاي - من
- أيها الكاهن ...
فهب باط وتربيته واقفين .

لم يستطع تربيته ذو الصوت الذاهب بعيداً أن يخرج الكلمات ، فقال بصوت مختنق ، كيف أيها الأكبر تقول لهذا المجرم يا كاهن ؟
وكاد يركى .

ولكن سمعخ قال بحزم : الكاهن كاهن حتى يتم إعدامه . اجلس .
فجلسا ولكبها شحلاً بالأساور شحلة لها مغزاها .

وواصل سمعخ أيها الكاهن كاي - من تقول إن روع هو أمون هو أتون هو حورس . فما المانع إن سميتاه نحن أمون ؟

فقال كاي - من يباحق تنطق أيها الكاهن . وما المانع أن أسميه أتون ؟ .. أنهم أن يظل واحدا .
فقال الكاهن الأكبر ولكن فرعونك آمن ..
وهنا صرخ باط وتربيته فى نفس واحد - الكافر آهن .

فهر سمعخ رأسه وقال الكافر آهن ، هذا الآهن أخلق معابد آمون وغيره من الآله وهو يعرف أن الشعب يجهل منذ الزمن القديم . حتى أنت أيها الكاهن كاي كنت تعرف قدر روع وآمون المقدسين . ألم تفل فى رسالتك إن الين بن حوية روع وآمون ؟

حلل باط وتربيته . رفعا ساعديها . شحلاً بالأساور . قالا بورتك أيها الكاهن الأكبر . قالا أضعمت الذى كفر .

التفت كاي - من برأسه وقال سيدي انظر من هذه النافذة . سترى هناك ثلاث مسلات نصهبها آمون - حب . ها هى فى المزار يتكسبن بناتبا الشمس المقدسة - تنشر النور الثلاثى فوق طيبة ، يبارك لهن الناس جميعا دون تفریق فيسجد قلب المؤمن لنور الحق . وفى الليل حين تلعب من بعيد ففى تذكر الغافل أن نور الإله لا يذهب وأنها مخمضن فى قسمها الفجر الآن بالضياء الجليدي . إلى جوار تلك المسلات سترى المعبد الذى بناه آمون - حب بأصعده السابعة . كم هو جميل أيضا . حصارته للوردية أنت من المشرق البعيد ، ولكن قدس أقداسه جهود فى الظلام ، محفور فى الرهبة والحلوف ، ليس ضياء ملولاً للجميع .

هض باط بعصية - ها قد بقيت زلتفته . فلنقلته فى الحال .

لكن سمعخ قال بصوت أمر دون أن ينظر إليه صمتا .

أما كاي - من فواصل وكأنه لم يسمع شيئاً .. من خلف ذلك المعبد يا سيدي ، ولن تراه من تلك النافذة ، المعبد الكبير الذى بناه تخمسن

الثالث وجاءت حجارته من الشمال . وإلى يمينه معبد حثيسوت الرابع وحجارته من النوبة . حملها ألف مركب وشيدها لحسون ألف ذراع . فقل لي يا سيدى من حجارة معبد واحد من هذه المعابد كم مسلة تبقى لكى تنشر نورهما ويجهتها لكل الناس ؟

صرخ باط أيها الزنديق الملعون . . أنتسخر على الآلهة معايداً ؟

ضرب تريببت كفا بكف وقال إن لم نقطه تكلنا نجازا فكيف نأمن نعمة الآلهة الجبارة ؟ ألم يحن الوقت لكى نجعل منه عظة لن تحمته نفسه أن يكثر بأمن الخفى الأساهة ، ذى الثقة والصاعقة ؟ .

ولكن فى تلك اللحظة ذابها قال كاي - ن قوله التى دوت فى القاعة كالصاعقة . قال كاي - ن :

.. أيها السادة ، هل تحكمون لى ريشة ماعت ؟

فعل فى القاعة الحارة سكوت لثجى .

حتى الكاتب الجالس متكفنا على برديه رفع رأسه لأول مرة ونظر إلى كاي - ن .

(٧)

قال حكام الأجداد : لا يجرؤ مذنب ولا حتى يرى أن يجتكم إلى ريشة الإثمة ماعت . تلك الجميلة التى ظلت مقدسة حتى فى أيام الفتنة وإن غطيت ريشتها قليلا بحيث لا تنافس آتون . ومع ذلك فإن أعين - آتون نفس كان يجهلها . فهى المدل وهى الحقيقة . هى الطريق المعتدل الذى لا يبل قيد شعرة .

هناك ، فى محكمة الألقى الغربى ، يوزن قلب المتولى بعد أن يجتاز أهوال العالم الآخر أمام كفة توضع فيها الريشة المرسوفة فى شعرها الأسود . فإن استقام الميزان نجا وفرح بلفاء أوسيريس . وإن مال الميزان للنهم الوحش غطيت ريشتها تحت الميزان - القلب الضال وحرم من جنة البث إلى الأبد . أما أن يطلب إثنان فى هذه الحياة الدنيا أن يوضع على ميزان ريشتها فى الأرض : فآية جسارة . . يتوغل أن يجلس كله على كفة الميزان وريشة ماعت على الكفة الأخرى ثم يستقيم الميزان ؟ كيف ؟ لابد أن يكون قلبه أخف من قطرة الندى فى الفجر وأصعب .

مع ذلك كان باط - آمون هو أول من استرد نفسه . اجتمع فى سره مرة أخرى . تذكر أن ريشة الآلهة وميزانها جزء من عهده . تذكر أنه يعرف أية ريشة يستعمل وأي الكفتين يجعلها ثيل .

ولكن إصابته خاضت حين قال كاي - ن : إن وافقتم أيها السادة فانا أطلب الاحتكام إلى ريشة الآلهة فى مهبدا فى مدينة أون .

كان باط يعرف أنه ليس هناك أية سلطة . بل هناك لا سلطة لأحد غير كاهن ماعت الذى تنطق عليه صاعقتها فى الحال إن حاد عن طريقها أو تلاعب فى ميزانها .

تبادلا فى صمت نظرات ذات مغزى .

ولكن تريببت تمنع على الصمت وثقل بصوت خشن . وإن لم يذهب بعيدا مع ذلك ، هذا طلب مرفوض .

قال كاي - ن لماذا ؟

فقال تريببت ناظرا لباط لأنه . . لأنه . .

فأكمل باط لأنه يتعارض مع عدل آمون الناجز .

وكرر تريببت نعم عدل آمون الناجز . هذا تصحيح للوقت .

فقال كاي - ن لا تملكون أن ترفضوا هذا الطلب أيها السادة .

مال سمعخ ناحية الكاهنين الآخرين وتقاربت الرسوم الخليفة كشماحات ثلاثة متلاصقة ، وقال سمعخ هاسا أيها الميجلان . هذا مذون فى النهر الثالث من البرية الحادية والخمسين من لائحة محاكمة الكهنة : إذا قدم الكاهن ، حتى بعد الحكم عليه ، إلتصاما بأن يوزن على ريشة الإله ماعت فيجب أن طلبه خلال ثلاثة أيام مالم تنطق عليه صاعقة الإله ، أيها أقرب .

هس تريببت غاضبا وما العمل إذن ؟ هل ترك هذا الملعون يفلت ؟

فهس سمعخ أيضا قائلا فى بطنه . إذن فانت واتى أيها الكاهن الميجل أن الميزان سيستقيم ؟

قال باط - معاذ آمون .

(٨)

فى الليل كانت المعابد (برآمون) كتلا داكئة ومظلمة ، لا يضيئها القمر ، وحدها كانت السجلات للملحمة تلمع نصبا متناثرة بين المباني المظلمة كأذرع ضاربة نحو الساء . وكان الكاهن الأكبر يبتدى بها وهو يمشى فى الليل . عبر سمعخ - آمون وسط أحواض الترسج ، وكان ينشر حظه أمام المعبد الضخم الذى بناه آتون - حب والد إخن - آتون . وكان الكاهن الأكبر قد أرم بعد زوال الفتنة وإعادة فتح المعابد أن تزور الزهور أمام كل معابد الآلهة فصارت (برآمون) حديقة واسعة بأريج الترسج والياسمين والنوتس .

وبعد أن اجتاز سمعخ معبد آمون - حب اتصرف ، بينما نحو الصرح الكبير الذى بناه تحتمس الثالث ، وهناك رأى الحارس والسا تحت أحد المشاعر . ولما تعرف الحارس على سمعخ - آمون ركب أمامه على ساق واحدة وهو يمسك بحبرته ، لمد الكاهن الأكبر يده ويبارك على رأسه مباركة خاصة . . .

وداخل خرفة السجن الواقعة فى جدار الصرح ، كان كاي - ن يجلس على الأرض متكلى البدين والقدمين بحبال مجدولة من ليف النخيل . أحصى عينيه نور الشمع الذى أضاه زنتاته المظلمة فجأة لأخفى وجهه . وحسن استطاع أن يفتح عينيه بعد أمامه سمعخ - آمون ، يلف وحده فى الزنزانة الضيقة وقد ثبت فى جدارها المشعل .

ظل الكاهن الأكبر واقفا فى الزنزانة الضيقة لا يعرف كيف يبدأ وأهيرا تمنع وقال بلهجة ودية كيف حالك يا كاي ؟

فضحك السجن ضحكة صغيرة ، وشمع سمعخ يخطه على الفوق فقال مرتبكا معللة يا كاي . . كنت أنصد . . .

لكنه أغمرا حزم أمره ، فأنهى فوق الكاهن الطروح أرضا وراح بصعوبة يهك الجبال التى تعقد يديه بقلبيه واستغرق ذلك وقتا . كانت المقد حكمة وخفة ، وحين انتهى راح يفرغ أصابعه التى خدشتها الجبال خلوشا مؤلة ، وانصبب واقفا وهو يتندب .



كان كاي - تن أيضا يترك ربيعيه وقديميه وهو يتأوه ، وأخيرا قال شكرا لك يا سمئخ ، ولكن الخارس سيجد عقد الحبال بعد أن تتصرف ...

قال الكاهن الأكبر مغفينا يارتك لست أنا الذي أمرت بتفكيك الحبال ولا ... ولا يأتي شيء آخر ... تلك أوامر الوصي على عرش فرعون .

فقال كاي - تن كأنما يتذكر - الأب الإلهي أي . كان معنا في مدرسة الكهنة . كان متراضعا جدا . يقول لي ولكل إنسان آخر يا ستاسي ...

ولكن سمئخ رفض أن يتذكر ذلك ورفض أن يعلق عليه . غير أنه وجد فرصة سائحة ، فقال على أي حال كل ذلك يتوقف عليك الآن .

فرغ كاي - تن بصره إلى الكاهن الأكبر وقال كيف ؟

فقال سمئخ - آمون - أما زلت مصرا على أن توزن على ريشة الالهة ماعت ؟

ولما هز كاي - تن رأسه بالإيجاب سأله سمئخ - آمون لماذا لو لم يستقم الميزان يا صديقي ؟

سكت الكاهن المفروض في الأرض ثم قال أتذكر يا سمئخ حين كنا معا في مدرسة الكهنة ؟

فقال سمئخ مبتسما نعم ، كان الكهنة الشبان يسخرون مني لأي أحوال ويسخرون منك لأنك تقرأ دالها . لا تخشى إلا وني يدك لصفاء بردى مفتوحة .

قال كاي - تن ، نعم وكنت أنت أيضا تقرأ كثيرا ولكنك كنت الأثني . ما زلت أذكر ذلك الحوار الذي دار بيننا ذات مرة . كنت أسألك مادام أوسيريس رب البعث الغابض على كل الخيرات في العالم الآخر هو رب العدل ووب ماعت في الأفق الغربي فما حاجته إلى قريابتي على الأرض ؟ إن كان ما يؤزن هو القلب ، فما أهمية ما تقدمه اليه ؟ كيف تتعامل مع أوسيريس العظيم كما لو كان واحدا من موظفي فرصون الصغار نستطيع بالهدايا ونسترضيه ؟ فقلت لي أنت إن بحثت في حكمة الأرهباب يا كاي حدث عن الطريق . تمنح على الأرض لكي تطيع لك أي شئ . أتذكر ذلك ؟

هز سمئخ رأسه وقال ربما . ومع ذلك ، فقد كنت أقرأ كل ما كتبت عن آمون . لا تحسب أن لم أفهمك . كنت أحيك دالها يا كاي وأحب ذلك الشعر الذي نكتبه . ولكنك فيما كتبت عن آمون كنت ... كنت أشبه بالآلهة الغداس في مدينة أون . ما زلت أذكر قولك : كما غبل الزهرة تنوح الشمس كذلك ميل القلب نحو آمون فيضنح بنور الحب ، وكما يبدد آمون ظلام الليل ، كذلك تلبك لن يعرف دياجير الحوف ولا الظلم . زمزعت كل ما كنت أؤمن به يا كاي ، حتى كدت أشك في آمون نفسه .

ابتسم كاي - تن في مرارة وقال لصديقه فلم لم تؤمن ؟

كان سمئخ يتحرك متفعلا في الزلزلة الضيقة التي لم يكن فيها متسع ، أرواح يدور حول نفسه تقريبا وهو يتكلم . لعله سمع السؤال الذي وجهه له كاي - تن ولعله لم يسمعه ، لكنه قال وهو ما يزال في انفعاله .

- شيء واحد يا صديقي كاي لم تقه في كل رسائلكم عن آمون . شيء واحد تأكدت منه فيما بعد عندما رأيت كل أولئك الذين كانوا متحمسين لأتون ، يتلون في نحيبها الصلوات ويغشون لأغن في كل المساكن كالمجائين ، ثم لما وقع أخن هرعوا مرة أخرى إلى آمون ورع وشاركوا في صبب اللعنة على أخن - ذلك الذي كانوا بالأمر يبعثونه مع آمون ...

قال كاي - تن هل نتحدث عن التفاق ؟ ذلك في كل عصر .

هز رأسه وقال لا ، لم أكن ذلك ولكني ألتحدت عن الحوف . آمون كما كتبت عنه هو العدل كله وهو الخير كله ، ولكن أين الحوف يا كاي ؟ ... لماذا ترك الناس آمون الرقيق العذب وعادوا إلى أفتنا المخوفة ، إلى آمون وحورس وأوسيريس ؟

قال كاي - تن أم يكن ذلك لأنكم أجبرتوهم على تلك العودة ... أم تظن أنهم يفضلون الحوف ؟

فقال سمئخ - لا مرة أخرى يا كاي . أمي أنهم يجتاجون إلى الحوف . كان آمون حسنا لك ولأخن وللشعراء ، ولكن العامة لا تعيش بالتقوى العامة تحتاج إلى الحوف لكي تعرف التقوى .

قال كاي - تن ومن منهم على ذلك المثال يا سمئخ ؟

تطلع إليه الكاهن الأكبر متساللا فقال كاي - تن وهو يستند إلى الحائط حتى وقف في وجليه من منهم على ذلك المثال ؟ من علمهم خوف تلك الالهة المتعسلة للدم والقرابين ولتغليب البشر تحت الشمس وفي ظلمة الليل ؟

فهز سمئخ رأسه وقال في شك تمنيّا نحن الكهنة ؟ أوافق أنت أن الناس ليسوا هم الذين صنعوا ؟ . أوافق أنا لم يكن من صنع حاجتهم إلينا ؟

قال كاي - تن أنا واثق يا سمئخ أن إلهي الذي ينشر الضياء يسم الناس كلهم إله بين أشعة النور . أنا واثق أنه لا يريد منهم أن يتقربوا إليه بالذم ولا يقطع رقاب البشر ولا بتعليمهم في الأرض . أنتم أعفيتهم أخن - آمون من القتل واعتقلتموه في قصره لأنه فرعون ولأن كل فرعون يجب أن يظل إلهما فعلا . ولكنكم تتكلمون بكهنة آمون علنا . ثمزقون أطرافهم وتقلوبهم أمام الشعب وتقدمون قرابين لا فئتهم . أتذكر يا سمئخ هو كل جند تلك الالهة ؟ . أن ترى الدم والأشلاء والقتل ... لماذا أياها الكاهن الذي يعرف ؟

فقال الكاهن الأكبر لكي يعود النظام . لكي يطمئن الشعب .

فهز كاي - تن رأسه لئلين واليسار وقال يا سمئخ . ولكن لكي يستتب الحوف . وحين يعود ذلك الحوف ، فيستقر في النورسن فسيتجون أسوألا أكثر وتبتون معابد أكثر وتسخرون بشر أكثر . ما أهمية أن يظلموا قراه ؟ . ما أهمية أن يقضوا عمرهم من المولد حتى الممات في جصور من طين لا تعرف الضياء ولا تعرف البهجة ما تمتع تبتون بهم في كل ركن معبد على مدخله إله بوجهه تمسح وجسمه قد أو برأس فمبان وأطراف أسد ؟ . ما دمتم تقولون لهم في كل غصوة غافوا . غافوا في الأرض وغافوا في القبر وغافوا في

البحث . لا ترفعوا رءوسكم ولا تسألوا . . وها نحن ، ومن أجلكم ،
نتمسح في قصورنا عبادة تفسيكم بالرب من البحر حتى بلاد النوبة . . لكننا
أيضا ، من أجلكم ، نصنع في تلك العجالة نقوبا ، ونحن وحدها نعرفها ، من
أخذنا بيده قلده منها ونجا . .

ثم قال وهو يستند إلى الجدار ولكن سيأتي يوم ياصديقي سمعني بعد فيه
الناس الإله النور . الإله الذي يقول هم أجورا . . ارخوا . . ارخوا . .
للفرح خلقتكم فاعيدون في الفرحة . .

تهبذ سمعني وقال ما أجل ذلك يا كاي لو أنه صحيح . ما أجل حلمك لو
أنه صحيح .

قال كاي - فن لم يكن حليما مع آتون . وهذا سيكون وحده هو الحقيقة .
فقال سمعني أخشى أنك مستنظر طويلا .

قال كاي - لن بل سأعرف ذلك توا ياسمعني وسنمره أنت أيضا . ألم تفهم
حتى الآن لم طلبت ريشة ماعت ؟

فقال سمعني بصوت يكاد يكون حزينا - يحسن أن تتسنى ذلك ياصديقي .
ستكون هناك ريشة وسيكون هناك ميزان ولكنا لن تكون هي ريشة
ماعت ولا هو ميزانها .

لزم كاي - فن الصمت فترة ثم قال لم تفعل ب ذلك ياسمعني ؟
فانقصر الكاهن الأكبر قائلا - من تظنني ؟ لست أنا الذي أمر ، قلت لك
تلك إرادة الوصي على العرش : لن يسمحوا لك أن تكون ربنا حتى ولو
نزلت ماعت نفسها ويربك . ألم تفهم ؟
فقال كاي - لن يبدو إذن لم يقل إلا الإعدام .

قال سمعني يشمر من التردد أو حل آخر ياصديقي ، أنت تعرفه تماما : تعلم
التوبة وتعود كاهنا لأمون . ومن يدري ؟ ربما أنت الذي ستخلفني ،
فالوصي على العرش يعرف قلبك .
فقال كاي - لن بل الإعدام .

تهبذ سمعني وقال في أسف ، ذلك ما توقعته .

ساد الصمت ، ولكن الكاهن الأكبر ظل واقفا . وانزل كاي وهو
يستند إلى حائط زرقاته ، حتى جلس وبصوت خافت شكرا لمجيشك
ياسمعني . أنا أقدر صنعك .
لكن الكاهن الأكبر قال في غضب تقريبا أنهض .
قال كاي - لن لا أستطيع . أنا متعب جدا .

لكن سمعني استمر يقول غاضبا أنهض ، ثم انحنى وأمسك الكاهن الجالس
على الأرض وجذبه تقريبا وقال له أنهض واخرج .
قال كاي - لن وهو يستجيب للقبضة القوية كيف ؟

فقال سمعني بسرعة وهو يكاد يلهث - أنت تعرف الطريق من هنا . تعرف
هذه المعابد جيدا . حين تخرج من هنا ستجبه إلى معبد تخمس الثالث ثم إلى
معبد حثحسبوت ثم إلى المصرح الكبير ثم تبصره إلى الباب الخلفي .

قال كاي - لن بدهشة والخراس ؟
وهنا ترك الكاهن الأكبر كاي - لن وضحك للمرة الأولى منذ دخل وقال :
أنسيت من أكون يا كاي ؟ . منذ قليل قلت إنني كنت في مدرسة الكهنة
أدنى منك . أشكرك ولكني لأأخذ ذلك ، أنا لا أستطيع أن أكتب ربع
رسالة من رسائلك ولا قصيدة من شعرك . .

ثم اكتمل بلهجة تكاد تكون طفولية ومع ذلك فقد كنت يا كاي أقوى منك
ومن كل تلايلد المدبرة في إحدى المواد ، ألا تذكر ما هي ؟

هض كاي - فن نجاة السحر !
فقال سمعني يبتد مبالغ فيه بل قوة الآلة .

ثم فتح باب الزنزانة . وفي الخارج ظهر الحارس محمدا على الأرض على
جنبه . كان يخط في التيم وهو يحتضن بين ذراعيه حرتبه . ولم يكن الكاهن
الأكبر يحتاج مع ذلك إلا للقليل من قوة الآلة لكي يصل إلى تلك النتيجة .
لكن كاي - فن عاد إلى داخل الزنزانة مرة أخرى وأخلف بابها .

قال سمعني بدهشة ماذا تفعل ؟
فقال كاي - لن أشكرك مرة أخرى ياصديقي . ولكني لأريد أن أعرضك
أو ذلك الحارس للخطر ؟ . كيف ستبدر هروب ؟

قال سمعني بلهجة الجادة ولكنك لم تحرب . أنت انقضيت عليك صاعقة
آبون فاخضيت . لك كما تعلم هي أقصى عقوبة محل بيشر . ثم مد يده
وفتح باب الزنزانة .

تردد كاي - فن قليلا ثم قال ولكن لماذا تفعل ذلك من أجل ؟
فقال الكاهن الأكبر مقطبا جبينه أنا لأفعل . آمون هو الذي يفعل . هو
يأمرني وأنا أفعل .

ظل كاي - فن واقفا تطلعت حوله في الزنزانة فقال سمعني يبدو أخرج
ياكاي . أنا أعرف الآن ما يدور في رأسك . أنت تريد الآن أن تبقى ، وأن
تضحي بحياتك من أجل آتون . .

فقال كاي - فن من أجل الحقيقة . مالمية الحياة في الكذب ؟
قال سمعني ما أسهل أن تموت من أجل حقيقة . ولكن هل تعرف كيف
تضحي من أجلها يا كاي - فن ؟ . اكتب شعرا .

قال كاي - فن وهو يتسهم في حزن قليل من سيره ياسمعني .
فقال سمعني نعم . هذا صحيح . ولكن من يدري ، ربما هؤلاء القليلون
يا كاي هم الذين سيحققون حلمك .
كررو كاي - فن بصوت خافت من يدري ؟

ظل صامتا لفترة ثم مد يده وأمسك بذراع صديقه قائلا إذن فودعا لك
ياسمعني . ودعانا لأمون الذي تحول معك مرة إلى آتون .

ظل الكاهن الأكبر واقفا خارج الباب يتابع كاي - فن بصره إلى أن
اختفى . ثم عاد وأخذ الضلمة من داخل الزنزانة وأصداها إلى مكانها في
السور فوق الحارس النائم .

مشى مرة أخرى وسط كتل المعابد المظلمة والسكران . مال على حوض
زهو واقطف زهرة نرجسي قريبا من أفه . وعندما القرب من البحيرة
للغمسة رأى الأوز الأبيض يجيع متجاورا محيطا شاطئها المظلم بدائرة
بيضاء ، ورأى القمر ينشر نغمة فوق البحيرة السوداء الساكنة ، كان
ير الآن أمام معبد تخمس الثالث وكان أمامه مثال هائل لأمون يملو رأسه
تاجه الطويل بريشته المزدوجة ، فوقف طويلا يتأمل الوجه الحجرى في نور
القمر وأخيرا ختم :

أي آمون ، لم جعلتني كاهنا أكبر ؟
ثم شب على قميمه قليلا ووضع زهرة النرجس فوق الركبة الضخمة
الباردة ، قبل أن يدير ظهره ويتعمد .

جنيث : مارس ٨٥

الاحتلال إلى سلامته ومأساة الرحلة الدموية للفرديوس المفقود

حسن عتيبة

الاختلاف بين منطلق دياب وأبي زيد ، فطلعت الخطوط الأخرى مجرد هوش على جدار الدراما ، كما خفت للمسرحية - وزاد عليها العرض - السور الذي لعبه حب سعادى ابن الزناني مرضى ، والذي ساعدته في إسقاط ملكة أبيها ، دوما إدراك لماهية فعل (الحياة) الكامن وراء هذه المساعدة ، وكان من الممكن - أيضا - اللعب على ذلك الصراع الدرامى بين الحب للعهد ، والواجب للأب والوطن ، ودور سعادى في تغيير شخصية مرضى ودفعه للفعل الحاسم في نهاية المسرحية .

ومع بداية (التفرقة) يبرز أمانا الراوى ليطالبنا بالاحساس (لحن الحكاية) ، فهو السارد لها بضمير (الغائب) ، وللكلم بلسان بعض شخصياتها بضمير (الأنا) مع مجموعة الممثلين الشخصيين لشخصيات تلك الحكاية وسوقها ، وبالتناوب بينهما - الراوى والمجموعة - يتجسم (الحدث) الدرامى جسدا أمانا ، و (الحكاية) عنه ، تصبح نحن ، موجودون بالتفاعل (داخله) ، وبالإضافة (لحن الحكاية) خارجها ، فتنال القارئ والحاضرا معا في لحظة مسرحية بارعة ، ويترجى الموقف والحكم عليه .

وخلال مسيرة الرحلة العصبية إلى الجثة الموعودة ، يتم حب كل الشعوب التي مرت بها الرحلة ، ويتأهبون للسادة لإعلان ثوابهم وفطهم في ذلك الحب ، ويتعرض أبو زيد ، فهو لا يرى فضلا لأى من السادة ، هل أي فرد من عامة القوم ... أمام هدف من أجل الجميع ، لا قد ساروا في الرحلة وانتصاراتها بين السادة والعامة ، كما أنه يرفض ما قاموا به من حب وقتل ، وبلا سبب ، فكل مرة بعد مرة ، وما أعلنوا الحرب ، ولكننا جئنا نطلب أروفا من ويلات الحرب ، وكان تلك الأرض بلا شعب بمحبها ، ومرة « ما حاربنا غير طفلة الأرض اضرعنا ، فلم نتكلم بمن لا ذنب لهم والحب ؟ » تثير متاهات لمن يحمى أرضه ويصيرها ويوقف ضددهم بصبغ من « طفلة الأرض » وأجيب الحاضرة ، أما من رضع لم فلا ذنب لم في قتله وبنيه ، ولذا فالجند الذي يتجهلون عنه ليس يبعد ، حيث تركوا الأرض خلفهم خرابا ، لكن السادة يرفضون تلك المساواة بينهم وبين عامة قيايلهم مؤكدا أنهم من ثبات النظام الاجتماعى الطبقى داخلهم ، كما أنهم يؤكسون من خلال القاضي بدير على قانون العصر « من يرمي يقيم » وهنا يبرز دياب سواقفا على ذلك متعرضا فقط على عدم تناسب حبهم ، مع حجم الفعل ، فالذي يهب في رأيه « هو من يفعل شيئا » من السادة ، أما الذى يذل كل الفعل ، ويستحق كل الحب ، فهو دياب وأبو زيد والناس - ذكر الناس كل لسانه هنا قول قائم لا يتسن مع فكرة - ولذا فهو يندفع مشاركا بأبي زيد بقية الرحلة أولا في الحصول على كل جسم الحب ، مؤكدا على مقولة أن ثمن تلك الرحلة لن يحصل عليه كل منها (مع) الآخر ، وإذا (وحده) ، بعد أن يقتل أي منها الآخر ، ومن ثم فهو يرسل صدارا لأبي زيد من الغد القادم .

عليه ، لذا فهو عندما يرى وجبة لقوم في الرجل إلى تونس ، يوافق على مشاركتهم متبها بمقتة أهلية كبرى ، وعلمنا أي زيد بأن كلا منها لن يحصل على ما يريد في وقت واحد ، فأحدهما سيحصل على الثمن المطلوب ، والآخر سيواجه الموت بلا ثمن ، وهكذا تبدأ (التفرقة) أو رحلة الرجل إلى تونس والقوم يحملون كافة تناقضاتهم الفكرية والمخاطبة معهم ، فملحق (النص) دياب يتناقض مع منطق (المثال) أبو زيد ، وهما معا يتلان قمة القيادة العسكرية للقوم ، بينما تعان القيادة القبلية المنتحلة في السلطان حسن من قصر نظره ورومانيته زائفة ، وتعان القيادة الفضائية أو القانونية من التخمعة ومن هم الحفاظ على الشرفه وزادها ، كما تنفضي العلاقات الماخطة غير السوية ، فدياب يمشق الجبازية ، التي تركت الزوج والولد بكة ، لتصبطح القبيلة عشقا لأبي زيد ، للترجم من عليه انت دياب والمزوجة بين الزوج المشعوق من أخرى ، والأخ العاشق لذات المرأة ، فضلا عن اختلاف قوم كل منها ، وتصارعها الحق ، والملمن فيها بعد ، وقد قللت المسرحية من الدور الدرامى لذلك التشابك العاطفى وفعلت أن تركز أساسا على



في تونس قبض الزناني على أبي زيد ، والشباب الثلاثة ، لم تنفع لهم معه ، وهنا تتدخل القوى الخفية لإنقاذ ، حيث تتدخل بمسعى ابنة الزناني خليفة نحو مرضى ، تتشفع بوجوده كالثابت عنه من قبل ، مثال أخيرها الرسل به ليجسد لها (الرجل) الذى يقو إليه ، ليؤكد ملكتها الخاصة للصنوعة بأحلامها للرحلة في ملكة أبيها ، حيث يتعب الحب ويتشغل الأب بالحاضرات الشام في ملكته ، والمستقبل المند المحتاج لولد يستمر به ، لذا يصبح القادم من الخارج بالنسبة لسمى هو للحطم لملكته أبيها ، التي لا تجد مكانا لها داخلها ، وهو الفاضل على زمام ملكتها هي ، ووفقا لتضيق مهام العمل ، يتجها الرمل الزوجة ، فمرضى هو الحب لها ، فارس ملكتها ، وأبو زيد هو قائد ركب القادمين لإسقاط ملكة تونس ، ودياب هو القادر وحده على قتل أبيها الزناني .

وتتأجرا لوفق سعادى المحيط ، ولتلق بلأس الخلاص من ملكة الأب ، لصالح ملكة الحبيب ، يبرز العلام وزير الزناني ، مشاركا في اللعبة ، مؤكدا على مقولة الرمل ، أملا - أيضا - في الخلاص من ملكة الزناني ، ولكن لصالح ملكته هو ، لذا فهو يذكي كلام سعادى في عدم قتل الأسرى ، والاكفاح بسجن الشباب ، وإرسال أبي زيد ليأبى بشبهة تخريبهم ، فيوافق الزناني ساقطا في خطته الفادح ، والاضمحاض لأوامر الحبيب التي جعلها الرمل لا يمتنع سعادى .

ويعود أبو زيد ليضع أهله في سوق درامى اختار ، بعد أن تم توليفه بوجوده شبيب أسرى في يد الزناني ، وليس أمامهم سوى المخامرة لإستعادتهم وتحقيق الفروض المفقود ، أو الأمل بتجدد الهلاك فيها ، ويتناقل السادة الأمر ، ويغيب اللعبة كالعامة البرجماتية الانتهازية باحثا عن الثمن المحسوس الذى سيحصل عليه مقابل الخروج معهم إلى تونس ، فهو رجل نفعي يقدم عمله مقابل ما سيحصل عليه ، بغض النظر عن نوعية هذا العمل ، وطبيعة ما سيحصل

لحيوته سعدى ليستولى عليها دياب ، كما استولى على تونس . . . لقد كانت سعدى - دراميا - هى المعادل الحى لتونس الرمز ، كان لها أب ، ثم تشر يوما معه ببيتها له لم أعرف ملكة ، ولا أنا خلقت من أجله ، . . . لذا فهزمت مرعى مزوجة ، وهو يرى أن تلك الرغبة المحتوية في أثر السماء على أرض الجنة الخضراء ، إنما هى وليدة تلك الصحراء المشتعلة في وحشية ووليدة تنشأ اجتماعية كانت ، ولم تستطع إلا أن تنسل خصاصا إلى الأرض الجديدة ، لذا فلا بد من قتل حامل تلك الخصائص ومنفعلها ، لا بد من قتل سالب الحلم .

وهكذا يصل كل من أبى زيد ومرعى إلى نتيجة هامة ، مستخلصة من واقع ما يعانون وهى ضرورة التخلص - بالقتل - من دياب .

ولقد قفز سعدى المسرحى فوق المشهد السابق ، حاذيا إياه ، منتظلا مباشرة من موقف طرد مرعى وحصول دياب على سعدى ، نيدخل أبو زيد مواجه دياب ، مؤجلا الحسم معه ، إلى حين استكمال سيرة الفتح لبقية بلاد الغرب ، عاقدا معه اتفاقا ، يترك فيه على العرض حتى يعود ، مقابل عهد القتال مع أهله ، وعدم الاعتداء على سعدى .

وعقب القائد في حرب الغرب ، ليتصارع السادة على السلطة ، ويدبرون الحيلة لإسقاط دياب ، فيسقط في الشرك غمورا ، فيهلون الحرب الأهلية على بني زغبة ، يتصارع الأشقاء ، بينا الوزير العلام يقف بعيدا بجيشه منتظرا إياهم قوامه . ويقتزل العرض المساحة الزمنية الممتدة سبع سنوات من سقوط دياب وسجنه ، ووليدة الحرب الأهلية . إلى عودة أبى زيد من فتح بقية بلاد الغرب ، حيث تنمو رغبات ، وتشخير أفكار ، فالصراع حاد بين أبناء العمومة - الجازرية - تلتفت ، ومرعى تكتسب فطنة الظلام داخله ، ويطلب أباه السلطان حسن بإيقاف المذبحة ، وسعدى تعود إلى مرعى ، بعد أن انصهرت في بوتقة النار ، لقد بدأت تهتم بالحلم الجاد ، خرجت من قوتها وأحلامها في علكة دياب ، خرجت لشرك ارتباطها بواقعها الحى ، ولتدرك أن هروبها من الزنا (الطافية) لم يبق من داخلها جانبها الأورى لها ، فأدركت أنها كانت مذنية في حقها ، عندما سمت للهروب منه ، وإن فعلها الصحيح في الحياة هو المقاومة ، لذا فهى تسعى إلى مرضى نظامهم مع الواقع الدمار ، منتزعة إياه من قاع العدم ، ولكنها في حشائها لم تكن فاعلا ، فسقط بسهم طائش وسط تلك الحرب الفرسون ، ما يدفعه للحركة نحو رفض استسلامه اليقضي .

وما أن يعود أبو زيد من فوجات الغرب ، سعيدا بقدرة على تحقيق حلمه ، بفتح البلدان دون دماء ، حتى يتأججا بما آل إليه الأمر ، حرب أهلية دامية ، لجيش العلام خارج على الصراخ ينتظر إياها القوى ليضمح الجميع ، فينتقل أبو زيد ليخلص دياب من أسر ، داعيا إلى لا تلاف ووحدة الصف بين أبناء العمومة ضد العدو الخارجى ، ولكن دياب المردور



هلال ، ويعرض الخوض عليهم له ، ويسعى لنشر الشار والدم في الجنة الخضراء ، مستريضا أنها يابسة الرجال .

لقد أوصلت حركة الواقع حلم أبى زيد إلى طريق مسدود ، فقد انقسم الأشقاء ، دياب وقومه تسبدا ، وأبو زيد وبقية الأقوام خضوعا له ، ومرعى يمان من الشعور بالإحباط ، ومع ذلك فدياب لا يمشى سوى ذلك المسبب ، ومع ذلك يتركه يلعب ، فتصالح به سعدى ، لكنه يتركها قلب الميت تسقط في يد دياب ، حيث يرى فيها جزءا منه ، باعته ملكة أبيها لفاء حبا ، وهو يأكل ألقم ونشر الدم في تونس الأمل ، وبين قومه من أجل حبه للجازية .

ويقتزى العرض على مشهد كامل يكشف فيه المؤلف عن تلك العلاقات الشائكة بين السادة وهم يعانون الهلكة على أبواب تونس التي انتزعتها إياهم عمومتهن ، ويوسط ذلك المؤلف المليون لإنسانيتهم وشجاعتهم ، تبدى رعد الأفعال ، حرب علية زوجة أبى زيد إلى أهلها ، وتطلب الجازرية في ألم ، وتتعمد السلطان حسن في تخلف ، ويختار أبو زيد أمامهم ، فقد جاءهم للحلم ، فطلعتهم غلاظتهم ، ودرهم كل الإحباط فهو مازال يرفض أن يقهره الشر الغالب في الكون وعليه أن يبلغ ذلك الهدف للعالمين بين القسط في اليد ، والدماء في تونس لذا فعليه أن يصحح مسار تحقيق الحلم الذى انتصر به دياب ، حق وأد بقلته ، ولكنه يمشى إلى يفسد بقتل المحرف بالحلم ، إلى الإساءة للحلم نفسه ، أما مرعى الذى يمان من العلة وعدم القدرة على امتلاك الحلم ، والإحسان المر الغزوة ، وتركه

وبالوفاة المتوازية تكشف المسرحية عن التهريب داخل تونس الفتحة ، فسدنى ابنة الزناى تعانى الإحباط في حبيها لمرعى ، فقد جسدتها عكس ما تصورتها - وراثته في الابرة كما يشير النص فقط - وكما أخبرها الرمل عنه ، ما تغلب عليه لتتحقق أحلامها المكتوبة ، وهو دبر عنها لشفه ومرضى قلبه عبر الرحلة المشؤمة ، وسقوط أخيرة في ظلام بيت ، وعثره من قدم قومه بتناقضهم ، لذا فهو يمشى التحور في عالم سقيم ، ويمشى الميث في حاضر يكشف عن حطام ويتشظى القذ القاذم بالذبايح للجسم ، يشله العقل عن الفعل ، بينما تدفعه إلى عالمها بسخان ذلك العقل ، لقد استسلمت لتلقى المعاقبة الدائرية في تلك الغيب ، بينما هو ما زال مستيقظ العقل ، ملوكا الدمار الدائر حوله في واقعها وواقعها ، لقد عكست الحرب ظلالها على حب شاب بين اثنين يتيمان لتدئين متصارعين ، خط درامى هام كان من الممكن استشاره على نحو أفضل .

وكما تفصل سعدى بالحسب نفسها عن أبيها وملكته ، سعيها لملكوة رحيمة ، بفصل العلام بالحيلة عن الزناى وملكته ، سعيها لتلك الملكة ، فيستغل طرده وشغفه للجنون لملكته وتصديق لتبروات الرمل ، ليدفع إلى التزول لخاتلة القادة : أبو زيد ، فدياب إيمانا غيبيا منه ، أى العلام - بأن الزناى مقتول مقول - كما قال الرمل - يد دياب .

وعلى الجانب المقابل ، وبينما أبو زيد يقود الجيش لاحتكام أسوار تونس الخضراء ، متمنيا تحقيق ذلك الانتقام دونه 11 يسفل التردد داخله نحر ما هو قائم عليه ، ويكشف الصراخ خلف قيادة الجيش وداخل سلطة السادة من تجربها ، وفشى الزنا الحسة والتأمر فيها ، فطروا من دياب وقومه بني زغبة ، يتأمرون عليه بإياعه عن القيادة ، وعندما يعلم أبو زيد ذلك يرفض طالبا من دياب التفتير للخلف العودة للمقدمة ؛ فيأمر قائما بدور الفرج وانتظرا ما سيكون إليه الحال . . . وإحسان يدور لأشهر دون تقدم من التحام تونس ، فالزناى وحده يضغط رأس كل فارس يقدم إليه ، وأبو زيد يرفض السلطات تركه لقيادة الجيش ويخبره لثلاثة الزناى ، ودياب قايم في المؤخرة ينظر طالبا الشن ، وفرا أن يجبر الجميع بين يديه ، وأن تكتب له تونس وقومه بدفعه ، ويطلب السلطان ، لينتدب دياب مبارزا الزناى لمخصصه معه تصور حول الدابة والتملك ، ويجازران بين يتحرك الراوى بهجومه الزناى المعصرين حول الحلية التي يتأراز داخلها الدابة البرية ، وسهلها أسوار تونس بعد أن تحركت وأصبحت كأسوار حلية دمية ، ويسقط الزناى يد دياب ، ويهاجم سر سرقولة كل شيء ، فتونس لملكته معلقة برأس فرد ، سبط الزمرى والصراخ والمنازع الأوحدها ، ويعزل فرد آخر العرش إنه دياب اللتى ، بحمام الدم الأمل ، والذى لا يعرف للشرق نية ، لذا فهو يحمل من قومه - بني زغبة - السادة في المدينة المفتوحة ، ليس حبا فيهم ، ولكن كرها في بني

يندفع ليثقل السلطان حسن ، ثم يواجم أبا زيد ، تلك
المواجهة الحاصية لسططين وسلاطين ودعوى ، وأبو زيد
عمره سيتره وقتها ، قد اكتشف أنه وقت في الجرم
أكبر ، حيث سي تلحق الجلم الأخضر بالسيف ،
لتتحقق هدفه النيل بمراسل صفادة له ، ولذا التصر
لجرحه ، وعليه فهو يتراجع أخيراً عن استخدام
السيف أحد ، تحقيق الجلم ، بينما يبرز دباب وأضاحل لم
يصله أحد ، مؤنناً بأن تلك الكتمان في العالم ، يحتاج
إلى قاتل كي يفرضه ، لذا فهو ليثل أبا زيد ، ويتجاع
الجمازية لتتلف لفتتها ، فيبرز له مرضي ليعمد سيفه في
معدنا أنه يمين إلى إياه ، وحصاداً دماء جلوب ،
والمحق حقا فيهم ، التوبة ، أيا كانت التوبة - التي
حليها بر كلفها الغرض - قد تشاركك في صياغة موقف
مرصعي ، الإقدام بعد إحجام طويل عن حسم الموقف
الخاص بأجل الجند ، وبالتالي فهو يهدو الجسيم
أماناً - ثم أخرى للقيام ، لتستخلص حكمة
تلك الرحلة المجنونة للفرود المقدور ولصاحتها :
والفسر والبراءة للجسيم .



وأعتقد أن العرض المسرحي في يسع تأكيد أي من المسلمات الفكرية الثلاث، وتزكيا جديدا داخل إطار الشكل المسرحي الجديد، والذي نجح في تحقيقه داخل إطار صحن وكافة الفيزياء، وللاستخدام الذي أنشأته وشرافنا، والتضاف جمهور العرض حول حلبة العرض من جهات ثلاث، من عليها الرواية والتشخيص وتفاعل فصل. وقد فتح الفرع الرواية للشعبيين شوقي الفتاوى وابنه عزت بربابته الشجيرة والذكر الأكبر في تقديم الرواية الشعبية السيرة، وقد سببوا الرواية ياكله في خلطات كثيرة، وشرافتنا في البداية للجنة الشعبية فاطمة سرحان، رواية وتشخيصها الشخصية شخصية خزيمة الشريفة، ومعمم برز الرواية المعصرون: عزت راشد بقديس في الفيلق الرواية بطورة من المواقف الرواية: حال قاسم، وجمدي مبسبي، وشام عبد الله، ورضم عاشية أدوارهم الدرامية والفكرية، فهم أساطير على الأحداث، ولا يمشون ضمن الساحة الفنية، أو عافة الناس، إلا أنهم استطاعوا بيجوتهم وخفة ظلم أن يصنعوا من جويهم خفة ظلم تدور حول العرض، وتسلل داخل وتقف خارجه، فيصبحوا في الفنية صورة لنا كشاهدين لأنك من حركة الواقع التي يوقها السادة، سوى للمعاودة والتعليق والتسلي وأنا، حتى يأتي يوم نقوده تلك الحركة دراما روائية.

داخل المسيرة الدرامية ، يتألق إبراهيم عبد الرازق في دور « دياب » إدراكاً منه لطبيعة الشخصية وحركتها داخل العرض المسرحي ، اعتماداً على قوتها الجسدية

ونحنها وعشقا التسجيل للجاذبية، وبراهماتيه
صممتها التي تتغير في لحظة الدمية، وهكذا تباينت
موتها الأله الصرور والحركي المره، جعلت عليه
أحيانا وتقدم البطل الدرامي للمسرحية، وتصبح فاروق
عامة في تقديمه سقوط البطل في يد البطل بنى بدى
المعاناة متضالا عن الخطأ الكائن في حلمه، فحلمونه
كشبهه، وقد أثر الخرج أن يحلف ناس شهد سقوط
البطل بنى بدى موعى البطل النقاد من رحم القلب،
البطل بنى في اتصال بنى الاثنتين - بنى يتير بنى أيد
يسلم أمانة موعى لمعى خطه موعى - بنى إن حذف
الخروج أمانة موعى مع خطه موعى مدنى قد ذكرت
الشخصية التي قام بها محمد الجديوى، فلم يكن
بموجبه الشابة أن يتبع ذلك الوجود الموالى شيئا قد
نقله، فهو عبق القلب والفعل قام بها محمد الجديوى
إذ كانه أمانة لتقل صلبه، يتولد انقلابا دراميا في
الشخصية، وليس نظروا موعى لها، ورضع ظلم
النور فهو يتير عموه واحدة، سيكشف المراض
الظهور للمعنى على المسرح بها - كما كشف العرض
من موعى ميعت مراد - ومدنى - وإن تاربع أمانة
في البداية بنى لثورر الصاحبة التي تبع عبق أمانة
ويين حلم الأمانة التي سمعت علكها داخلها، وقد
ظلمها أيضا الخلف في دورها - فلم تستطع أن تكشف
لنا عن موعها المشيلة في الانتقال من الحرب والمزلة
في وقعها إلى اكتشافها والسعى لمقومتها، وأعتقد أنها
الميلارسة والقراءة والدراسة الجادة يتكن بها أن تكشف
عن جوهر لم تتظهر المسرحية كسباب - والعريق
نفسه - وسرع لم يد الرأوى - العلام - بقدره الداعي
عالية، ودرسخ على المسرح، وفهم كامل لدوره وقدرته
على التعبير عن الصلطن عن غيابة الوزر لمقوتة
والزنانى - الذى يمسك مصطلقى القسط في استجابته
وفرعه صوا تجسد أماننا، فقد أرياد شخصيته،
والدوات كتنسك الممثل المتحرك فيها في أرياد لقوة
والصحة وعف الحركة، نلزاما مع طبيعة الشخصية
التي يؤسها، والتي تحمل جبروت الحكماء القدر،
والصامت أمانة لمطوعة المشوقة - كما تكلم الممثل
والسلطان احسن - فهو موعها جادة ومتوسرة بمسرح
الثقافة الجماهيرية، والمعمل بنى عن الرنح الشافعى
ابوجه عام، وإن ديرة مقلبت من لدته الأدالية، وإن
ابوجه عام، لم لإعاده النظر في صوته الزقاق باستمرار،
وأعتقانه التامع التعبير - حتى يمكن أن لا يكشف عن
ذلك المثل الأصلى داخله - وكذلك بالنسبة لمحمد
الطوسى (القاضي بنيد) الذى يتملك موعها كوريبانية
جديدة، تنفع في بعض الفرككة والحوار الحركة التي
تجسد لديه - سواء قام بالتشثيل في أحوال رعبانية
ترفيهية عامة، أو في مسرحيات للأطفال أو في أديوار
درامية هامة كدوره في تلك المسرحية - أن لا يكشف
للمسوعة المشيلة قد بنى هاشمية التواجد كسبابية
قامس - عثمانيه - وسعيد نصير - وزقى -، وعصمد صالح
والفصل - أو فائز الإحساس بالشخصية كمحمد
والجزانية - أو أمانة الطبقة العلية بلا ميعه لتبصير
كشهر مبرورى - وعالية -

الاتجاه الأسطوري في النقد الأدبي

د. سمير حجازي



يتفق النقد الأسطوري للآداب حين يتجه الناقد أو الباحث نحو دراسة العلاقة بين اللاشعور الجمعي وتصورات الجنس البشري البدائية والآثار الأدبية. أو بالأحرى يتجه نحو الكشف عن أساطير الجنس البشري التي تكمن وراء الأدب. والظاهر أن هذا هو الاتجاه الذي سارت فيه كل جهود فلويد برونكر من «مناجى غطية الأصل في الشعر» سنة ١٩٣٤. وفروتنيس فيرجسون «فكرة مسرح» سنة ١٩٤٩، وفرويسون فراني «التماثل المزعج» ١٩٤٧، وفيليب مولرerie «الاشعور المحترق» ١٩٥٤، وروالنت بارت «الأساطير» ١٩٥٧. وهذه الجهود وغيرها كانت تشهد تحقيق نظرية عامة للآداب الأسطوري.

وكن أن نلاحظ بسهولة أن هذا الاتجاه التقدي قد تطور انطلاقاً من الأثرولوجية التقليدية من جهة، وجملة المفاهيم التي أرساها برونكر في اللاشعور الجمعي وعلاقته بالتطورات البدائية للجنس البشري من جهة أخرى. فهو يرى بأن منبع الإبداع الفني بصفة عامة يرجع أساساً إلى ما أسماه باللاشعور الجمعي، انتقل بالوراثة إلى الأشخاص حاملوا خيرات الأسلاف. ومظاهر ذلك الشعور تبدو واضحة في الأحلام وفي الأساطير، فتطور التاريخ الثقافي البشري يبدو حاضراً في اللاشعور الجمعي، يخرج نموذج بدائي يطلق عليه رمزا جديداً من الناحية الشكلية لكنه قديم في مضمونه قدم الآثار المختلفة في النفس البشرية، من الأسلاف الغائبين.

ويصح يونج باللاشعور الجمعي، جماع تحارب الإنسانية التي تعدلت إلى النفس الإنسانية من طريق الأسلاف البدائيين عبر نفوس الأجداد والآباء. وهذا يعني أن مضمون اللاشعور الجمعي يتضمن أساساً عناصر من رواسب باقية في النفس الإنسانية ترجع إلى

يونج - في مسألة زيادة إدراكنا لطبيعة النفس البشرية، عن طريق الرمز الذي تتضمنه الأسطورة.

والرمز الأسطوري في الأثر الأدبي يعد بمثابة تمثيل حسي يقوم به الكاتب أو المبدع، وتفسير رمزيات الأسطورة من قبل القارئ أو الباحثين على ضوء هذه المفاهيم يجعل الأسطورة رافداً من روافد استمرارية الثقافة أو الحضارة، فالرمز الأسطوري في رأي البعض لا يتطور إلا داخل العلاقات البشرية.

وقد أخذ بهذا المفهوم عدد كبير من نقاد الأدب المعاصرين، نذكر من بينهم سوزان لانجر التي أجرت دراسة عامة «منظور جديد للفلسفة» ١٩٤٩. تدور حول مفهوم وظيفة التعبير الرمزي في ميدان النقد الأدبي خاصة، والمعلوم الإنساني عامة.

وأجرى بعدها عدد من النقاد الأمريكيان دراسات تتصل اتصالاً مباشراً بمسألة العلاقة بين الأدب والأسطورة، واستطاعوا أن يهتموا في دراساتهم على النقد الأدبي من جهة، ونتائج العلوم الإنسانية من جهة

أخرى، ويعتبر «دروبسوف فراني» من أبرز هؤلاء النقاد الذين ركزوا اهتمامهم على مسألة الرموز البدائية، ودورها في بناء عالم القصيدة. وكيفية استجابة الشاعر للرمز وكيفية استخدامه في بناء القصيدة.

ويذهب عليه الأثرولوجيون إلى القول بأن مجال الأساطير يعد بحق مجالاً يدخل في صميم اهتمامهم، ومن أبرز هؤلاء العلماء الاجتماعيين الفهم كولونيلي - شراوس الذي حاول دراسة الأساطير في ظل مفاهيم الأثرولوجية بنيت. تعتمد على مفهوم البنية الاجتماعية، كما تعتمد على فكرة «المنابع» التي يتم تكوينها انطلاقاً من مجال المنابع الثنوية، لهذا نرى أنه لا مجال لفهم الأساطير إلا باعتبارها لغة رمزية تمثل نظاماً معيناً من العلاقات الداخلية.

انطلاقاً من هذا الفهم يرى بأن الأسطورة تعد صورة من صور الفكر المنطقي على المستوى المحسوس. وأن مضمون الأسطورة لا يمثل الجانب الملم، فغالباً ما يتمثل في العلاقات المتخفية للصورة في ثناياها، أو بالأحرى يتمثل في «بنيتها الخاصة». فالأسطورة في نظره تعد مثلاً من المثالات يبرز قيمها أو تقاربا بينها من وجهة النظر لأن لا يرى بها (أي الأسطورة) أشبه بصورة حسوسة قابلة للمناقشة والتعبير.

هذه الأساطير تبدو في دلائلها: العامة التي جعلها في داخل سيطرتها. فهي تمسك العالم والمثل البشري التي هو نفسه جزء من هذا العالم.

والرمز في الأسطورة - على رأي شراوس - هو الذي يؤسس وجودها عامة ونسجها خاصة، فالأسطورة بنيت رمزية تشبه بنية اللغة. وهذا يعني أن الصور اللغوية المختلفة هي التي تدعم كيانها العام ولهذا نجد أن الوظيفة الرمزية تمثل جوهر الدراسة الأسطورية.

آلاف السنين، يطلق عليها اسم «المنابع البدائية» تظهر في الأحلام بصورة عارية من التفتير، وتظهر في الأساطير وقد جرى عليها بعض التفتير نظراً لأنها قد ارتفعت إلى مستوى التصور الإنساني، والسبب الأول في وجود هذه «المنابع» داخل النفس البشرية هو مشاهدتها الأجداد والآباء والأحداث لا باعتبارها موضوعاً مستقلاً من قوائم، بل كانت تقوم وراء هذه المشاهدة عملية نفسية معينة، - تتلخص في محاولة التوحيد بين الذات والموضوع، فعلاً عندما كانوا يشاهدون غروب الشمس وشروطها كانت تجري في نفوسهم عملية تستند إلى نوع من التوحيد بين الذات والموضوع، وينتهي هذا التوحيد بمرور شيء مماثل يجب أن تلتبث النفس البشرية أن تسقط في الخارج في هيئة الإله أو ما شابه ذلك. وهكذا كان ظهور الأساطير، تميزاً عن مجريات الأمور في أعماق النفس البشرية في مقابل أحداث الطبيعة الخارجية. وقد تركت هذه الأحداث النفسية آثاراً عميقة في عالم النفس الإنسانية، وانتقلت هذه الآثار إليها مجتمعة فيما يطلق عليه يونج «اللاشعور الجمعي». وهذه الآثار تظهر في صورة رمز من الرموز، يقوم يونج ذلك بيقينه عن طريق عملية الإسقاط نتيجة اصطلاح يحل محلها على اللاشعور الجمعي». وهذا يعني أن الرمز ليس من أصل لا شعوري بحت، ويمثل الكاتب بينه وبينه لأن أصل اللاشعور، يمثل في الواقع المنابع البدائية التي تظهر في الشعور، وعلى ضوء ذلك يتضمن الرمز عناصر شعورية وأخرى لا شعورية من جهة وأنه «أي الرمز» يتضمن في ظهوره على الحس من جهة الإسقاط من جهة أخرى، فالبدائيون لم يفرقوا بين الذات والعالم، ولهذا لم يهتموا العالم. كما يفهمه الإنسان الحديث، بل فهموه باعتباره كائناً مهولاً تضيق الحياة فيه.

ذلك من أصل الأسطورة وكيفية نشوئها في حياة الإنسان، أما عن وظيفتها فتتخصص - حسب رأي

ورمزية الأسطورة لا يمكن أن تفل بأبى حال من الحالات ظاهرة لغوية خاصة وإنما تمثل ظاهرة عامة مشتركة بين العديد من الثقافات أو الحضارات ، لأنها لو نظرنا للمعاصر الأساسية المكتوبة للأسطورة لوجدنا أنفسنا يبرزها ظاهرة تتحدد على مستوى الصورة الخسبة .

ورمزية الأسطورة هنا لا تبقى رمزية للغة بمعناها الساذج البسيط ، فمثل القاطد أو الباحث أن يتبدل إلى ما وراء الرمزية المتضمنة في اللغة من أجل الوصول إلى رمزية أخرى من نوع خاص ألا وهي الرمزية المشتقة من اللاشعور الجمعي لأنها تتجلى فيها ببناء الأشخاص أكثر مما يتجلى فيها بقولونه أو يتفكرون به .

وبينهي أن نميز في هذا الصدد بين رمزية اللغة ورمزية الأسطورة ، فالأول ذات طابع خاص يكتبها الأشخاص من خلال ارتباطهم بمعبد ثقافي معين ، بينما رمزية الأسطورة رمزية كلية وشاملة .

والحق أننا إذا دققنا النظر في نظرية ليبي شتراوس القائلة بأن الأسطورة بنية شبيهة ببنية اللغة لوجدنا أنها قد واجهت العديد من الانتقادات نظراً لأن تطبيق النموذج اللغوي في مجال الأسطورة يفضل جانب المضمون ويساهل في الاهتمام بالجانب الحسي أو التصوري للأسطورة .

هذا من الاتجاه الأسطوري في النقد الغربي ، أما من الاتجاه الأسطوري في النقد العربي فمن الملاحظ أننا نجد العديد من - المحاولات المتواضعة التي قام بها عدد من النقاد والباحثين في السنوات الأخيرة نذكر من بينها البحوث التي أجراها الدكتور أحمد كمال زكي عن التفسير الأسطوري للغة ، ومعظم هذه البحوث تدور أساساً حول تفسير الشعر (لغته ومعانيه) ففسرها أسطورياً وتلجس في الاهتمام بدراسة هذا المجال المهم الذي لا يتم أحد تطويره وهو حين يدعو إلى دراسة الشعر على ضوء الرموز التي تكمن في الأساطير لا يريد أن يقدم لنا تفسيراً جديداً للأسطورة بل هو ما يريد الكشف لنا عن أهمية دراسة الأسطورة باعتبارها من أغراض التعبير المرتبطة بأصول الأدبية القديمة أو وبالخاتمة الوجودية الأولى .

والواقع أن أحد زكي حين يدعو إلى الاهتمام بتفسير الشعر تفسيراً أسطورياً فإنه يرسى أن الفهم تلك القدرة على تشكيل صورة الشعرية في عناصر التصوير القديم للوجود الأول ، ولا فرو قد أظهر لنا أحد زكي أن ثمة شعراء في الجاهلية يسيطرون عليهم القوة الخيالية-زمنية التي تصنع قصاصدهم أو تتحكم في صياغتها بمعنى ما من المصالح ومن فإن الأسطورة عنده لا تكن بمثابة الأسطورة بمعناها والعقيدية أو بمعناها الملمسي ، وإنما كانت عبارة عن ضرب من الحجاز أو التصوير الأدبي الفاضح إلى الأعيان الإلهامية ، وهذا هو السبيل إلى أحد زكي لا يعتبر الأسطورة أبداً أو ثمة ، لأن دورها يقتضي في المقربين الخراجية أو في الملحم المسمية ، وإن كان جانبها



● رمزية الأسطورة لا تبقى رمزية
● اللغة بمعناها الساذج البسيط

دالغفسية ، يظل في ضميم الجماعة حياً أمداً طويلاً . من تلك النظور فهم أن د. أحمد زكي يدفع بفهم الأسطورة نحو ميدان الدراسة التطبيقية لا ميدان الدراسة الأثرية وپرولوجية . ومن هنا فإن دعوة د. أحمد زكي إلى تفسير الشعر القديم تفسيراً أسطورياً تعدد الحركات اكتشاف أو إعادة اكتشاف ، نظراً لأن الأسطورة اليوم أصبحت جزءاً لا يتجزأ من تلك الاهتمامات النقدية والأثرية وپرولوجية التي توجد في المجتمع الأوربي المعاصر . وإن كان د. أحمد زكي يريد أن يكشف لنا في الأسطورة من حضيض ارتباطها بالأصول الأولى للغة والأصول الأدبية القديمة ، لذلك لأنه قد فهم أن هذه الحقيقة لا تتصل في أية علاقة موهومة مع الواقع ، بل تتصل في وظيفة الأدب نفسه . فهذا الأخير يملك القدرة على اصطلاحاً تفسيراً فيما للكون بصفة عامة . فالاعتماد بوظيفة الأدب هو وحده الذي يسمح لنا بإقامة دراسة تفسيرية أسطورية للشعر (لغته وحديثه) . ومن هذا الطريق يتم وغنى فكرة الخطأ بين الفن والأسطورة أو بين الفن والدين . ولعل هذا ما هير مع أحد زكي حيث قال : إن الأسطورة ليست أبداً ولا يمكن أن تكون وهو يرفض بذلك فكرة الإله الخلدوني في مجال الأسطورة ومجال الفن أو الأدب . هذا رغم اعترافه بوجود صلة واضحة بينهما . فلهذا ، فإننا لم نحظ أن تصور علم وجود هذه الصلة في الآثار الأدبية العربية . فهو لاحظ وجود جنوح في القصيدة الشعرية على استعجاب الوجود بمجالاته الخسارية المقلدة .

واللاحظ أن د. أحمد زكي قد بدأ دراسته بالبحث في النماذج الشعرية القديمة التي تتضمن طغسا بلاطياً . فلهذا جرت المصادفة بأن يستعمل الفصحى مما خلفه القدماء من حكايات أسطورية شيئا من المقربين الأولى . ويعطي أحد زكي على النماذج الشعرية القديمة

التي أوردوها وبين لنا كيف تتلاقى نسبة الشاعر بالصور التراثية المستمدة من الأسطورة وبصورة الواقع بعد أن حوله إلى بيئة لغوية قوامها الرموز .

والواقع أننا لو تأملنا البحث الذي كتبه د. أحمد زكي تحت عنوان : « التفسير الأسطوري للشعر الحديث لوجدنا أنه يقرر بوضوح أن الأسطورة طقس أو كسابة ، كما تكون خرافة لخصبة تجمع لنتها التصويرية رؤية شعرية ، ويضرب لنا أمثلة من شعر النابج على عمود طه وعليل حاوي ، وصالح عبد الصبور . ويجادل أن بين لنا الدور الذي يلعبه الرمز الأسطوري في قصائد هؤلاء الشعراء .

وهنا قد يقول قائل : إنه ليس من جديد في كل ما يؤوله د. أحمد زكي لأن إبراهيم عبد الرحمن قد قد ما هذه الحقيقة خصوصاً في دراسته عن والتفسير الأسطوري للشعر الجاهلي ، وأنه قد فعل إلى الدلالة الرمزية للأسطورة ویدورها في بناء القصيدة . ولكن الجديد لدى د. أحمد زكي إنما هو التشديد على ضرورة تفسير الشعر العربي تفسيراً أسطورياً ، منطلقاً من حقيقة هامة مؤداها : أن الابدع الرمزي الأسطوري للقصيدة هو المعالجة الحقيقية لجبال البدن الأسطوري للأدب . وهو لا يقتصر عند ذلك القول ، بل يحاول أيضاً - أن يشرح لنا بنية الرمز الأسطوري ، كما نرى في ما يتجلى في تصميم القصيدة الشعرية مستمياً في ذلك بأسس الأدب البنيوي عند رولان بارت وبند ما فهم ليبي شتراوس . وهنا يقرر د. أحمد زكي أنه لا بد لنا من تفسير العلاقة بين القصيدة والرمز الأسطوري ، على أنها صلة لا تخلو من انفصال .

والحق أننا لو دققنا النظر في رأي د. أحمد زكي حول الرمز الأسطوري وعلاقته ببناء القصيدة لوجدنا أن وجهة النظر هذه وإن كانت تشدد عدم الخلط بين الأدب والأسطورة ، إلا أنها لم تحقق ذلك في الرض ما فهمت إليه في بداية الدراسة . فإنا كانت العبارة بالألفاظ بالاقوال . فهو لا يحاول في الواقع أن يفسح ميخا واضحا بين مجال الأدب ومجال الأسطورة .

ولقد اعتدت فرهاد غزول إجراء دراسة مقارنة على المذهب الأسطوري عند ليكو من جهة والمذهب الأسطوري عند ليبي شتراوس من جهة أخرى . ول هذا الصدد أصدحت مقارنة بين ثلاث موضوعات أساسية تتمثل في الأسطورة والشعر وأصل اللغة .

وأجرو د. سمير سرحان دراسة تحت عنوان : « التفسير الأسطوري في النقد الأدبي » واهتم برفض آراء ميخا في الأسطورة . وفاراد بينا وبين آراء فرويد ، ثم قد مقارنة أخيرة بين «كاسير» و«دالغير» ودور كل منها في تطور النقد الأسطوري .

وليس ثمة ما يدعو إلى تفصيل القول في التعريف على الدراسات العربية التي تتناول موضوع النقد الأسطوري ، فإن هذه الناحية المصيرية تكفي للاستدلال بها على شيء هام ألا وهو : الاهتمام بهذا الاتجاه الأدبي في تطبيق مناهجه على الأدب العربي قديمه وحديثه ●

[نحت لثتان عصر النهضة ميكيل أنجلو بوناروتي (من ١٤٧٥ إلى ١٥٦٤) أبدعه في سنة ١٥٢٦ ليزين ضريح جوليان ميدنشي في فلورنسة] .

الليكن

د. عبد الغفار مكاوي

جوليان ميديشي

ولد سنة ١٥١٧ في فلورنسة ، ومات فيها سنة ١٥٧٠ . عاصر ازدهار الحركة أو النهضة الإنسانية وانتعش بثمرات التراث اليوناني التي بعثها « الإنسان » في مدينته ، وبالإنتاج الأدبي والفني الرفيع الذي تفخوا فيه من جمال الطبيعة وجلال المثل الأعلى للإنسان . عاش في رعاية أسرة « الميديشي » التي ارتبط اسمها في التاريخ برعاية النهضة في إيطاليا ، وبمنه « كوزيمو ميديشي » في بعثات دبلوماسية وثقافية عديدة . كتب الايجرام (القصيد الموزن) والسوناتة . وهذه القصيدة التي استوحاها من « ليل » معاصره ميكيل أنجلو ، ترجمها الشاعر الألمان المشهور « رينه ماريا دلكه » ، ولم أستطع التوصل إلى أصلها الإيطالي الذي كتبه الشاعر سنة ١٥٤٥ :

اللبل في تمثال
مستغرق في نومه هناك
في حَجَر قد صاغه المثال
في هيئة الملاك
ها أنت ذا تراه
والنوم قد كسده بالجمال والجلال
حياته في نومه
ونومه حياة
إن كنت لا تصدق الكلام
أيقظه ، كي يقرئك السلام !

جوليان ميديشي

ميكيل أنجلو بوناروتي

ولد الفنان العظيم سنة ١٤٧٥ في كارييزه بالقرب من مدينة أرينسو ومات في سنة ١٥٦٤ في روما . عبّل رساماً ونحاتاً ومهندساً معمارياً في فلورنسة وروما . قد لا يعرف الكثيرون منا أنه شاعر تأثر بمواظته بتراركا في شكل الشعر كما تأثر في مضمونه وروحه بالراهب الشهيد سافونارولا ومع ذلك احتفظ شعره وأدبه بوجه عام بطابع خاص ميّزه عن الأدب الإيطالي في عصره . وهذه القصيدة « رد » من « ميكيل » على « الايجرام » أو القصيد الموزن الذي أوردته الآن للشاعر ستروزي . يلاحظ أن السطرين الثامن والثالث من القصيدة يعبران عن سخط الفنان على الأوضاع السياسية في مدينته فلورنسة ، وقد وقف ميكيل أنجلو سنة ١٥٣٠ في صفوف المدافعين عن الجمهورية والمقاومين لحكم « الميديشي » الذين طردوا من المدينة ثم لم يلبثوا أن رجعوا إليها واستولوا على الإمارة :

سنة



أحب ما أحببت من دنياي أن أنام
وبعد ما جربت ما جربت من مرارة الأيام
قروبت أن أجد الحبيب
فصلت للإنسان
أن يكون حجراً
وأن يعيش كالأصنام
لأن طغي الزمان
وعظم فيه العار والدمار والفقر
فالخير كل الخير أن يعيش كالحيوان
ويغلق الأذان
أرجوك .. لا تنبه الحجر
وإن فتحت فاك فاحترس
وكن على حذر !

جاءت يدنيتهما زيو

ولد سنة ١٥٦٩ في مدينة نابولي ومات بها سنة ١٦٢٥ . دخل السجن مرات عديدة وقضى من عمره سبع سنوات (١٦١٥ - ١٦٢٣) في فرنسا . كتب الشعر الغنائي والملحمي والمهجائي ، وبعد من أبرز ممثلي الحركة المعروفة في الأدب والفن الإيطالي بوجه خاص بين سنتي ١٥٢٠ و ١٦٠٠ باسم « الماتيرية » (أو مدرسة أصحاب الأسلوب اللذان والماعطى المتكلف البالغ فيه الذي اتبعه فنانون وأساتذة « عصابيون » كبار ، منهم ميكيل أنجلو نفسه وإلجريكو وتنتوروتو . . . وهي مدرسة تركز في الرسم على الوجه الإنساني وتلجأ للألوان الفاتحة المعبرة عن الفلق والاضطراب ، ولعل المدرسة كلها قد تأثرت بظروف العصر المضطربة وبثورة الإصلاح الديني والإصلاح المضاد وإرهاب محاكم التفتيش . . . الخ فابتعدت عن روح الفن في عصر النهضة والباروك اللذين تقع من الناحية الزمنية بينهما والمعروف أن مارنيو قد ألف عدداً كبيراً من القصائد التي استوحاها من لوحات وأعمال فنية أخرى شاهدها أو حازها في مجموعاته الخاصة ، وقد نشر معظم هذه القصائد في ديوان سماء « الجاليريا » أو المتحف سنة ١٦١٩] .

لينا ليك الحجاب

يا من تقف أمامي
هل تعجب حين ترائي
وأنا الليل الراقد
في الحجر البارد
يتردد في النفس الحابط والصاعد ؟
أنا مطلق حي ، لكن حياتي
في هذا تحت الحالد
إن كنت ترائي لا أتحرك
لا يخرج من شفتي حرف واحد
لا تلقى اللب على الفنان
فطبع الليل هو الكتمان
وقلب الليل كقلب العابد

بعيداً انتهاء الملاهي

للكاتب ديوان توماس
ترجمة الدسوقي فهمي



كان استعراض الملاهي قد انتهى وكانت الأضواء داخل
الأشباك التي على هيئة جوزات الهند قد أطفئت وفي الظلام
توقفت الخيول الخشبية عن الحركة ، توقفت تنظر الموسيقى
وطيئ الألات التي سوف تدلها إلى الركض مرة أخرى إلى
الأمام . وفي داخل الأشباك كانت قد انطفأت نالغورات الغاز واحدة بعد
الأخرى ، وانسحبت الأظلمة المصنوعة من الخيش فوق موائد القمار
الصغيرة .

كانت جروح المخرجين قد انقضت راجعة إلى منزلها ، وهناك كانت ثمة
أضواء تبيث من نوافذ عربات قافلة الفجر .

لم يكن أحد قد لاحظ الفتاة . توقفت في سلاسلها السوداء إلى جانب
أرجوحات الخيول الخشبية ، تستمع إلى آخر أصوات وقع الأقدام فوق
نشارة الخشب ، وإلى صدى الأصوات الأخيرة التي تتلاشى على البعد .

تطلعت وهي تلف وسيدة فوق ساحة المكان المهجور تحيط بها أشكال
الخيول الخشبية وهياكل القوارب الخرافية الرخيصة ، تطلعت باسحة من
مكان تنام فيه . رفعت أطراف الخيش الذي غطى الأشباك التي على هيئة
جوزات الهند ، رفسته مرة هنا ومرة هناك ، وحدقت في داخل الظلام
الدائم .

عافت أن تحطو إلى الداخل ، وكانت كلما انطلقت فار فوق نشارة الخشب
المشورة على الأرض ، أو كلما اتبعت خفيف الخيش وهو يترافق لدفلة من
الهواء ، كانت تفر مبتعدة ، وتختبئ مرة أخرى في كتف أرجوحة الخيول
الخشبية الدوارة ، وعندما عخطت مرة فوق إحدى الألواح ، جلجلت
الأجراس التي كانت تطوق رقية أحد الخيول ، ثم عادت إلى سكوبها ، فلم
توانها الجراة أن هل لتلفظ أنفاسها ، حتى حاد كل شيء إلى هدوئه ، حتى
تنامت الظلمة جلبة تلك الأصوات التي أطلقتها الأجراس وراحت تنفض
باسحة تلهو هناك عن مكان تنام فيه . تطلعت في داخل كل زورق ، وقلبت
نحت كل خيمة .

لكنها لم تصادف مكاناً ، لا مكان لها تنام فيه في أية بقعة من الساحة التي
شغلتها الملاهي كلها .

كان الصمت يتكاثف في مكان ، وفي آخر كانت تمنع ضجة القيران .
وعثرت الفتاة على بعض القش في ركن خيمة التجم ، لكنه تحرك عندما
لسته . ركمت إلى جواره وعقدت يدها ، فأحس يد رضيع فوق يدها .

لم يكن قد وجدت مكاناً لها فوق هذا ، استدارت في بطنه بالغ نحو
القافلة ، وعندما بلغت حيث تتجمع عرباتها على حافة الحفل ، وجدتها

جيمعاً تبيث منها الأضواء ما عدا اللتين . . توقفت قابضة على حقيبتها
الفارغة ، وسألت نفسها متحيرة ؟ على أي من هذه العربات يمتن عابها أن
تستقل ؟

و . . أخيراً قررت أن تطرق على نافذة العربة الصغيرة المنهالكة القريبة
منها . وتطلعت بينما كانت تقف فوق أطراف أصابعها إلى داخل العربة .
كان أكثر الرجال بدانة . . رجلاً لم تكن قد رأت من هو في مثل بدانته ،
يجلس أمام الموقد ، يمتص قطعة من الخبز . نفرت فوق زجاج النافذة ثلاث
مرات ثم اعتبات في الظل . سمعته يخرج إلى قمة الدرج ويصيح مشافهاً
من ؟ من ؟

لكنها لم توانها الجراة على أن يجيبه .

صاح مرة ثانية بنادى : من ؟ من ؟

ضحكت من صوته الذي كان رقيقاً بقدر ما كان جسده بدنياً

وسمع هو ضحكاتها ، واستدار إلى حيث يلفظها الظلام .

قال : — أولاً أنت تطرقين على النافذة ثم تختبئين في الظلال ، ثم
بصوتك ، تضحكين .

عظمت خطوات إلى دائرة الضوء ، وقد أحسست أنها لم تعد بعد بحاجة
إلى أن تختبئ .

قال : — أنت فتاة . . . هيا ادخل ، وامسحي قدميك .

ولم تنظر دخولها ، بل تراجع إلى داخل عربته ، ولم يكن أمامها سوى
أن تبتعه ، صاعدة الدرج ، ثم داخله إلى الحجرة المزخمة بما احتوته . كان
قد عاد إلى الجلوس مرة أخرى ، يمتص نفس قطعة الخبز .

قال : — هل دخلت ؟

ذلك أن ظهره كان مواجهاً لباب العربة .

تساءلت : — هل على أن أخلق الباب ، ثم أضلته قبل أن يجيبها .

جلست فوق القراش وراحت ترقبه وهو يمتص الخبز حتى احترق .
قالت :

— في وسعي أن أحضه أفضل مما تفعل !

قال الرجل البدين : لا أشك في ذلك .

راقيته وهو يضع الخبز فوق طبق إلى جواره ، ثم يأخذ شريحة أخرى من
الخبز ، ويمسك بهذه أيضاً أمام الموقد ، واحترقت في سرعة بالغة .

قالت : - دعني أحصيه لك !

وبحركة تموزها الرقة ناولها الشوكة وقطعة الخبز .

قال : - اقطعيها ، محصيا وكليها بحقك .

جلست على المقعد .

قال الرجل البدين : انظري إلى أثر جلستك فوق الفراش ، تلك النقرة التي أخذتُها فيه ، .. من أنت حتى تدخل إلى هنا ، وتحفشي نقرة جدًا الشكل في فراشي ؟

أجابته بقولها : - اسمي هو آني !

.. سرعان ما تم تحميم الخبز كله ، ودُهن بالزبد .

وهكذا وضعت في وسط المائدة ، وأعدت مقعدين إلى جوار المائدة

قال الرجل البدين : سأتناول نصيبى فوق الفراش ، أما أنت فتتناولينه هنا .

وعندما فرغا من تناول عشاها ، أراح مقعده من أمامه إلى الخلف ، وتطلع إليها هبر المائدة .

قال : - - اتنى أنا الرجل البدين ، وموطنى هو (ترى - أورتنى) أما قارىء البخت ، جارى الملاصق لى مباشرة فإن اسمه هو (أيردير) وأنا لا علاقة لى بمرض الملاهى .

قالت له : - - اسمى هو كارديف .

وقال الرجل موافقا : - - توجد مدينة بهذا الاسم .

سألها عن الشيء الذى دلها لأن تجيء إلى هذا المكان .

قالت آني : - - النقود .

قال الرجل البدين : - - لنى من النقود واحد وثلاث .

قالت آني : - - أما أنا فلا شيء لى منها .

ثم .. حدثها عن المرض ، وعن الأماكن التى زارها ، وعن الناس الذين التقى بهم . وصرح لها بمرضه ، وبوزنه ، وبأساء أخوته وبالإسقام الذى سوف يظلمه على ابنه . وأظلمها على صورة خليج بوسطن ، وصورة قنطرة لواندته التى كانت قارس رياضة رفع الأثقال ، وحدثها عن طبيعة فصل الصيف فى أيرلندا .

قال : - - لقد كنت دائما رجلا بدنيا ، أما الآن فأنا الرجل البدين ، ولا يوجد من يضارعى فى البداية .

حدثها عن موجة من موجات البحر فى جزيرة صقلية ، وحدثها عن البحر الأبيض المتوسط وعن عجائب نجوم الجنوب .

وحدثته هى عن الطفل الرضيع الذى فى عجمة المتجهم .

قال : - - ها هي ذى النجوم مرة أخرى بحق الإله ، إن التطلع إلى النجوم لا يجلب غيرا لى شخص .

قالت آني : - - إن الطفل الرضيع عرضة للموت .

فتح الباب ، وسار فى الظلام .

وتطلعت هى حولما ، لكنها لم تتحرك ، فدعها إلى الحيرة توجسها من ذهابه الذى ربما كان لاستدعاء أحد رجال الشرطة . لن يكون من الخير لها أن يقبض عليها شرطى مرة أخرى .

حدثت هبر الباب المفتوح إلى الليل الموحش ، وسحبت مقعدها لتزداد قربا من الموقد . قالت لنفسها ، إنه من الأفضل أن يلقى القبض عليها فى حيز الدفء . لكنها ارتعشت لسماعها وقع أقدام الرجل البدين تقترب ، وضغطت يديها فوق صدرها المزبل ، بينما كان هو يصعد الدرج كجبل متحرك .

أمكنها أن تراه يتسم فى الظلام .

قال : - - انظري ماذا فعلت النجوم .

ودخل وبين ذراعيه طفل المتجهم .



ثم أدرك ما كانت ترمى إليه ، وطلب منها المعلرة .
قال لها : - إننى لست أحمأ ، وإنما بالضبط أنا بدين ، وأحياناً
ما أحسبى بيتاً بدانة توشك أن تكون بلا حد .

كانت ترضع الطفل .

وكان هو يرى هذاها .

قال : - يتبغى عليك أن تأكل يا كارديف .

ثم شرع الطفل في الصباح ، ارتفع صياحه من مجرد بكاء خافت حتى
انتهى إلى عاصفة من الصراخ اليأس . وهددته الفتاة في حضنها ، إلا أن
شيئاً لم يبد .

فاضت هوم عالم الطفولة كلها في صراخه الرقيق .

قال الرجل البدين وقد تزايدت دموعه : - أوقلى صراخه ، أوقلى
صراخه !

وغمرت آن الطفل بالقبلات ، لكن صراخه العنيف ، ارتطم على
شفتيها ، كما يرتطم الماء على الصخر .

قالت : - لا بد أن تفعل شيئاً .

قال : - شئ له أهنية ما .

غنت له ، ولكن الطفل لم يبد ارتياحاً إلى غنائها .

قالت آن : - هناك شيء واحد فقط .. لا مفر من أن تدور به دورة
فوق أرجوحة الحيلول الخشبية .

وتعثر خطواتها هابطة درجات السلم ، وذراع الطفل حول رقبتها
وأسرعت في اتجاه المعرض المهجور ، والرجل البدين يلهث خلفها .

شقت طريقها عبر الحيام والإكشاك إلى مركز أرض المعرض حيث كانت
الحيلول الخشبية تقف في الانتظار ، تسلفت ، واعتلت سرج أحد هذه
الحيلول ، وصاحت :

— ادفع الآلة إلى العمل .

وهل البعد أمكن سماع الرجل البدين يدفع يد الآلة العتيقة إلى أعلى ،
تلك الآلة التي تتدفع الحيلول طوال النهار في سياق خشبي متواصل ؟ وسمعت
هى طنين الآلة المرتطمش ، و .. قمعت الألواح الخشبية تحت أقدام الحيلول
الخشبية .

ورأت الرجل البدين يتسلق صاعداً إلى جوارها ، رأتها يجلب الرافعة
المركزية ، ويتسلق متمليا سرج أكثر الحيلول الخشبية جميعها حجاً .

وبينا شرعت الأرجوحة الدوارة في الدوران ، يبطء في البداية ، وبينما
كانت تزداد سرعتها في ببطء ، كفت الطفل فوق صدر الفتاة عن البكاء ،
وضم قبضته معاً ، وقرقر فرحاً ، و .. تحللت ربيع الليل شعر الطفل ،
وصحبت الموسيقى في أذنيه ، وتسارعت تدور ، وتدور الحيلول الخشبية ،
مفرقة صغرى الريح في غمار دقات حوافرها الخشبية .

.. على هذا أحساں رآهم رجال القافلة ، رأوا الرجل البدين ،

والفتاة ... في ملاطشها السوداء ، وطفل رضيع بين ذراعيها ، في مطاردة
تدور ، وتدور فوق خيولهم الميكانيكية بمصاحبة أنغام موسيقى الأرض التي

تتزايد وتتزايد ●



وبعد أن احتضنت الطفل إلى صدرها ، وبعد أن انخرط في البكاء على
صدر لوبيا ، أخبرته كم توقعت الشر عند ذهابه ، قالت :

— ما الذى عصاى أن أجنيه من صحة شرطى ؟

أخبرته بأن شرطيا كان يجيد في طلبها ، سألها :

— ما الذى جيتيه حتى يسمى شرطى في طلبك ؟

لم تجبه ، ولكنها ضغطت الطفل مرة أخرى إلى صدرها الضامر .

قال : - لو كانت المسألة مسألة نقود ، لكنت أعطيتك منها واحداً

وللأنا .

ويلجأ السلك الصغير إلى القراء
ولا قرأ
ولا قرأ
فعندما تصارع الحيتان في البحر الكبير .
فأقول كل الويل للسلك الصغير .

وكان نود أن نحاول إضافة رؤيته الخاصة للواقع
فالكثيرة ليست مكملاً مكيانياً لصورة الحياة ، ولكنها
مجرد وتطور لها ، بقصد به الكشف عن أعمقها ،
واقتران جزئيات الحقة ، والدعوة إلى تغييرها .

أما الرسالة الرابعة فمن الصديق الشاعر (سمير عبد
الربوب عبد الله) (الجزيرة) . ونحن نشكر للصديق أولاً
مشاعره الدافئة ، ولتحمته الرقيقة ، وترحب به صديقاً
دائماً وللقاهرة ، أما عن قصيدته لهما بشأن من موهبة
حقيقية ، وحساسية ملموسة ، واثنان لايت لأنت لفن
العروض ، هذا رغم أن صديقنا قد أتت المرحلة الثانوية
هذا العام فقط . ونحن نحس في الصديق الشاعر حقاً
تلك الموهبة ، وتنتمى له دوايم التقدم والتطوير ، ولكننا
نسال : - أليس معنا أيها الصديق في أن طبيعة الشعر
اليوم تختلف كثيراً عن طبيعته في الماضي ؟ أليس معنا
في أن عصر (الممارضات الشعرية) قد انتهى إلى غير
رجعة ؟ وأن شعر (الناشئين) لم يعد له مكان طع فيها
بيتاً ، وأنه أصبح بلا وظيفة أو دلالة أو أثر . لنحاول
أيها الصديق أن نتمثل التراث ولا نميده ، وأن نستوعبه
ولا نقلده ، وأن نوظفه ولا نجعله يوظفنا .

يقول الصديق الشاعر (سمير عبد الرؤوف عبد الله)
في مداخلته القصيدة (البارودي) (سرديب) :-

لكل فزح سرى في مهجة سبب
أفراح قلبي أمأزج لها طرب
لولا وصل من الأحباب ما عزمت
قيشارن وتسوا ، والبسبن منقلب
فما أعيى لا تسلم من ودنا أبداً
فالود في الناس يبقى أينما فعبوا
ما لود والوصل إلا في القلوب سنا
لولا التردد وصلاً ، ما انجلت حجب

هنا نجد جمال الصورة ، ووحدة البناء ، واتساقية
الإيقاع ، ولكننا لا نجد خصوصية التعبير وهي السمة
الجزهرية التي تميز الشاعر وتجعل منه شاعراً حقيقياً .
إنك تستطيع أسلوب التعبير من غيرك ، وهذا هو
المحب الخطير . وفي قصيدة السد المال يطلب من بيت
التعبير لقط بعينه ، وهو النمط المدرسي التعليمي .
وهذا النمط المدرسي أبعد ما يكون عن طبيعة التعبير
ومن روحه مآ . فمحتمل لك أيها الصديق مرة أخرى ،
ولكن انتظر أعمال إبداعية جديدة يتحقق فيها بقدر كاف
ما لم يتحقق في قصيدتك اللتين بين أيدينا الآن .

والقاهرة تشكر الأصدقاء الذين أرسلوا لها
يبداههم وتطعنهم إلى أن أعمالهم ودراساتهم النقدية
تلقى منا كل اهتمام وعناية . وسوف يجد الصالح منها
طريقه إلى النشر في وقت قريب .

و القاهرة في انتظار المزيد من رسائل رفاقها
تحية من إبداعات وآراء وأفكار ومقترحات ●

حوار مع القارئ

ورسلاتنا الثانية من الصديق شاعر المعاصرة وأحد
مصطفى سليم (القاهرة) ولها يسأل الصديق عن
موقف المجلة من نشر شعر المعاصرة وتقديمه ، ونحن
نقول للصديق إن لكل مجلة طبيعتها وتوجهاتها ، و
القاهرة مع تقليدها الشديد لشعر المعاصرة لا تأخذ على
كاملها نشره وتقديمه ، ونرى أن هناك نواقض أخرى
يمكن لها أن تلوم بذلك الدور ، ولكنها لا تمنع قط في
نشر دراسات فنية جادة عن هذا الشعر ، وقد نشرت
بالفعل أكثر من دراسة فنية عن شعر الشاعر الكبير
وأفراد عداه وكانت سيئة بذلك إلى إلقاء المزيد من
الضوء على أعمال هذا الفنان الأصيل ، والسعي إلى
تحليل جالياتها وشرحها . أما الرسالة الثالثة فمن
الصديق وعبد أمين الشيش (قوس) . وهي تتضمن
قصيدة بعنوان (صراع الحيتان في خنقها) .

ورسلاتنا الأولى هذا الأسرع من الشعر
السكندري (إسماعيل الشخنة) وهو
يزف إلينا نبأ إجراء تعديلات شاملة
بإذاعة الإسكندرية ابتداء من السادس

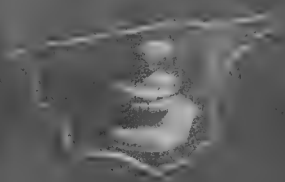
والعشرين من يوليو حيث تغطي خطة الإرسال حوض
البحر المتوسط كله ، كما يشير الصديق إلى قيام ابتداء
من هذا التاريخ بتقديم برنامج أمي يقدم المراهب
الناشئة في الشعر والقصة والزجل ويلقى عليها ضوءاً
نقدياً من خلال تعليقات ودراسات بعض أساتذة
الجامعة المتخصصين من أمثال د. محمد مصطفى
هدارة ، و د. محمد زكريا عسلى ، و د. بسري
سلامة . والقاهرة تهنيء الصديق النقيب والشاعر
إسماعيل الشخنة بهذه الخطوة المضيئة ، ونشد على
يده ، فنياب المبدعين شعراء كانوا أو قصاصين أو
زجالين في حاجة ماسة إلى نافذة إعلامية تقدم إنتاجهم
إلى المستمعين وتلقى عليه الضوء بالتدريج والتحليل .



● لوحة لثلاث محمد الزين ●

الأمم المتحدة

الجمعية العامة



في الشهر السابع ، أشد عود الدرة
وامتلات السلال

خدار .. صبي القوية

كل أكثر ضلاليه

في مكان العدو النهب

ثم .. أصغر الأرز بدوره

هاتحين في الشهر الثامن ، تتجاذل

من يذهب للجبهة ؟

من تتجول الغنى أكثر ؟

من يمكن أن يبنى الحصون ؟

أما الشهر التاسع ، في أعلن الحبل وفي الموائد

مرحل الحصاد ، جماعات وعائلات

كل شيء يصبح ناضج في العسوق

من قطع النهار ، أهل متجلك

في الشهر العاشر ، فقد التحزين

ويجتاز على زوايا للحضرات

وبعض السداد في سلال عديدة

إن شهر الدخان

ووداع للعلم ، في جدي والثان عشر

من أعصى أكثر ؟ من أعصى أقل ؟

إذا تعاود جميعا

فكل مما يعطى الأفضل للعد

إنه اجتماع توسع المزايا

في جدي القاهر

وعد احتربا القتالين !!

القصيدة للشاعر الشينامي : بال . ق . دوال ، من أسرة فلاحية
فقيرة ، تطلع في شبابه في جيش التحرير ، وكافح ضد المغتلبين في
مرفعات شمال فيتنام وفي أثناء المعارك ، كتب عدة قصائد ، وظل في
الجيش حتى تحرير بلاده .

مفتشوا الأصالة والمعاصرة

وجيه وهبة



لعل الفارس عاصقة ترابية تقترب نحوه، مصحوبة بأصوات، خالها وقع سنابك جيش الأعداء الجرار، فأدبر عطفاً جواده، شامعاً سيفه، صارخاً بصيحات الحرب، وتقدم قزحاً للفرار الكفيف، عاملاً قطعاً في كل جسم يعترض طريقه، وسط هذا الغبار الكفيف، وهشي الكثير من الوقت قبل أن يكتشف صاحبنا أن هذا الجيش مجرّب، لم يكن سوى قطع من المشايبة يسوقه راح مسكر نحو المرحى. هذه الصورة الزائفة للروائي الأسبان لورقيس - تصف إحدى معارك البطولة الوهمية للارم - دون كيخوته - تذهب غيلى، لكي ثابت معركة من معاركه التشكيلية الوهمية، ومنها على سبيل المثال، ما شاع - وفرض علينا شيوخه وميراثنا - باسم قضية «الأصالة والمعاصرة» أو «ميراثنا من كلمات». معارك وهمية، معها غلا غبارها، حيث نتفقد الموضوعية، ونشوبنا الكثير من الشوائب، بل ولربما نقتصد بمر وجودها بهذا الحجم المخطوط.

والحركة التشكيلية في مجتمع ما، كجزء من البنية العضوية لهذا المجتمع يختلف مكوناتها، ليست بتأني أمراض هذا المجتمع، معها تعاملنا بتفرض نظرية ساذجة، عن حصانة المثقفين، عامة والفنانيين «ضناً»، باعتبارهم من «الصفا»، فإن الواقع الفعل يعارض تماماً مع هذا الفرض، بل ولعلنا لا نبالغ إذا دعي بأن تلك الأمراض الاجتماعية، تبدو واضحة جلية في حركتنا التشكيلية، وربما يرجع هذا الوضوح لحدودية عدد العاملين في الحقل التشكيلي في مصر، مما ييسر عملية للتألف والرصد.

ولكننا ننسى، أو نتناسى كل ذلك، ونغض البصر عن الجوهري الأساس، وعن الهويّات الخفية المأجلة والمؤثرة في التكوين، ونساق وراء الكثيرين من مفكرتنا ومثقفينا، في دأورا لا غاية في النقاشات البيزنطية المثيرة حول «الأصالة والمعاصرة»، أو «الذات والموروث»، أو «التقليد والتجديد»، أو آخر ما ملأ علينا من غزيريات باسم «الإبداع والإلهام» وأصيحنا تشغل قضية أشبه بقضية «البيضة أم الصخر». أيضاً استيق، وسط الكثير في بحس الصرخات والاشتغالات الفقهية بطرقها لا تختلف كثيراً عن منهج التفكير الذي أدى إلى خضوع الطين

الأرضي - الشهيرة. وكل هذا في غياب أبسط القواعد والأسس اللازمة لوجود الفن والفنانين، مما يجعل كل تلك النظائر السيفطالية أشبه بالاحتمام بترزين العربية، دون إدراك لفرضية وجودها خلف الجلود، لا أمامه، بل ولربما، دون إدراك. لأهمية وجود الجلود أساساً.

ولو قزحنا جدلاً، أن إشكالية «الأصالة والمعاصرة»، هي إشكالية حقيقية وأساسية وعاجلة - وهذا ما لا أقره - فكيف السبيل إلى مناقشتها بموضوعية، في مناخ لا يسمح بأدق نقاشات لتوافر الظروف القاعدية اللازمة لموضوعية أي نقاش فكري. وكيف نتوخى الموضوعية من هم متشوقون لتفهم مائة تقسيم لألف سبب وسبب ونحووا إلى فرق وجاعات وشغل وعارحول بينهم عوامل الفرق من كل نوع، عدا ذلك النوع القلق بقضايا فكرية وفنية حقيقية، أو قولي هو أخطر القائلين إن زبد، هذا فضلاً عن أن تلك الفرق والجماعات تتعامل دوائرها وتنازلي في بعض الحالات، كما وإن حركة الانضمام والانفصال عن أحدهما، عملية شديدة المسر على الفهم إذا نظرنا للأمر على إنها خلاقات فكرية، وهي عملية يسيرة الفهم تماماً إذا رأيناها على حقيقتها البسيطة. - أو أي العصبية والتعصب القبائلي أحياناً أو النغمة المجرجة أحياناً أخرى.

وأنا هنا إذ أعرض لوصف المناخ العام للحركة التشكيلية، إنما أعرض لحقائق واقعية، لا لاستنتاجات خاصة. أو فرية من نتائج تحفظ مسخطة عائرة، أما حقائق عملها التشكيليون جميعاً، حقائق الانقسامات بكل أنواعها، التحية منها والمعلنة، القوية والضعيفة، وغير ذلك الكثير كما سوف نعرض له تفصيلاً في موضع لاحق، ولكني هنا أردت فقط جرد الإشارة إلى المناخ السائد بين قادة الحركة التشكيلية، ذلك المناخ الذي لا يترك الكثير من الأمل في شيء من الجدية عند مناقشة قضايا جادة.

وقد يتساءل البعض هماً: وهل هذا هو السائد أيضاً بين عامة الفنانين التشكيليين؟ وكلي لا يحمل في الفرية، ما لا تأق في فيه ولا جل، من سوداوية تلك الأمور. فإن هل أن أوضح الآن - إن العلم وإن كان له من الخاص، أخرى بالأخذ في الإعتبار، إلا أن قادة الرأي في دولتنا النامية، في أغلب المجالات

- ومنها مجال الفنون التشكيلية - هم أنفسهم - في أغلب الأحيان - القيادات الوظيفية والأكاديمية والإدارية والمسيسة بل والقبائية أيضاً في كثير من الأحيان، وهؤلاء من أعينهم بكلمة «خاص».

والآن.. حان الوقت لتفهم غبار إحدى حومات الوعى المنار حول قضية الأصالة والمعاصرة في فنوننا التشكيلية، ولن يتطلب الأمر سوى متابعة لأي ندوة أو مقال أو محاضرة أو مناظرة أو غير ذلك من الوسائل المستعدة لإيهاد الرأي، وستكتشف بادية ذي بدء، مدى التشابه الكبير بين كلمتي «أصالة ومعاصرة»، وبين الكثير من كلمات قاموسنا السياسي في عالمنا المعاصر.. مثل كلمات: حرية.. ديمقراطية.. وطنية... الخ، فهي كلمات على لسان الجميع مهما اختلفت مآرجهم ومشايخهم، ومهما اختلفت النظم وأيا كان النسق القائلين فالكمل بديهيها لنفسه، نفاكر إياها على غير في نفس الوقت، غمما كما نفضل نحن التشكيليين، مع كلمتي «أصالة ومعاصرة» - تفهمها حينئذ نفاء، ومهما اختلفت أفكارنا وطرقنا في التفكير والتعبير.

نظرة في بداية وهابية أو نظرية والحلاصة :

وعبر أي وسيلة، ومن وسائل عرض الرأي، نلاحظ أن الجميع في هذه القضية، لفرسان هم باع، حيث لا تنقض الملهة، سوى حفظ وترديد - بأورواته أو الدروع - لبعض الكلمات ومواقفها، وذلك في بداية عرض الرأي وهيات «كخلاصة» للقضية، والبيداتية، عدا أسدعم، هي البهاتة عذ زيمه، أو حتى فريه، وهى «الحلاصة» في نفس الوقت، أما ما في القلب من النهاية وليس مهماً.. مهما كانت حدة تناقضها مع الغير، أو حتى مع النفس.. فسالمهم هو سريق «الحلاصة» التي هي غالباً ما تحوى الكثير من حلول الكلمات البراقة، وبلاغة صياغة العبارات، مثل: «والشخصية المميزة» - «الإشياء» - «الموهبة» - «العودة للجدور» - «الإستلهم من نفس التراث» - «سائرة روح العصر» - «الإبداع» - «الابتكار» - «الجداد».. الخ. تلك الكلمات والمواقف، كلمات حق.. لكن كثيراً ما يراد بها باطل، بل هي تحفص نفسيتها لكل ذي غرض، وكلمات حق يراد بها باطل، حين يخلط ما بين البداية والنهاية بالعديد من الأمالغ التفسيرية التي لا تنسج معهم، وحين تغدو الإستدلالات والبراميم والأهلافة الضرورية.

وأنت إن شاء حذك وكنت من شباب التشكيليين، وتبحث عن حل لما جعلوه يسمى «بالعائدة الصعبة» لقفية الأصالة والمعاصرة، فسوف تجد نفسك، مقهوراً طائر العزيمه.. ثالث بين اللوغاريتمات الفظية، فتشكك فيك، وتقترب ريثك، أو تفرس رسوماً محلة بشدة بغايا الأفكار عن تلك المعالمة الصعبة وتناقضاتها، إما إذا غربت بالجميع عرض الحافط ورست بشك يملوك.. فحذار.. وبما الحذر.. في الحذر من جماعات التفكير والمجهرية وعامك تفهمها إلى سمرض لها في مقال قادم.



● القدس عربية ● لوحة للفنان الياباني فلاديمير تمارى



● فولكلور فلسطيني ● لوحة للفنان الياباني فيرا تمارى



● خارج القصر ● للفنان جوستاف سيمون ●
● زيت على توال ١٩٠٣ ● ٣١,٥ × ٤٦,٧٥ بوصة ●